Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-
ПРОМЫШЛЕННАЯ АКАДЕМИЯ ИМЕНИ С.Г. СТРОГАНОВА

На правах рукописи

МЯСНИКОВА Людмила Геннадиевна

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ В КИНОДЕКОРАЦИОННОМ ИСКУССТВЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ИГРОВОГО КИНО (1908-1991)

Специальность 17.00.04
Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения, профессор
ЛАВРЕНТЬЕВ Александр Николаевич

Москва – 2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ

«Я не смотрю так, что место художника в кино сводится к «декоратору». Его всё должно интересовать, и он во всём должен принимать участие. Стены, борода, как натёрт пол, как застёгнуты пуговицы – всё для него одинаково важно, так как всё это есть «материальная среда», которую он обрабатывает».

А.М.Родченко.1927

Британский режиссёр Майкл Пауэл однажды так сказал о художнике кино: «Публика обычно не знает, что, если исключить автора оригинальной книги или сценария, то по своей природе самым креативным членом коллектива создателей фильма является художник-постановщик... Нет достаточного понимания того, что художник-постановщик является творцом тех фантастических образов, которые мы видим на большом экране»[1]. Действительно, ни широкая зрительская аудитория, ни даже специалисты в области киноведения не могут похвастаться знанием имён художников кино и их вклада в кинематограф. А между тем именно художники в силу своей должности занимаются переводом авторской литературной мысли в зрительный образ. Именно они первыми задают пластику и пространство будущего кинокадра своими эскизами. Нисколько не умаляя роли авторов в указании на цвет, форму и среду обитания созданных ими образов, а также вѝдения режиссёров, которые возглавляют творческий коллектив, конкретная работа по визуализации вербального образа, включающая в себя выбор мест для натурных съемок, проектирование и практическое воплощение предметно-пространственной среды фильма – прямая профессиональная задача художника кино. И от того, насколько

[1] Цит. по: Frayling, Christopher. Ken Adam Designs the Movies: James Bond and Beyond. – London: Thames & Hudson, 2008. – P.9.

хорошо она выполнена, зависит и качество кинофильма, и его художественные достоинства.

Художник отвечает в кино за декорации, грим, костюм, выбор и декорирование натуры, общие стилистические, цветовые и композиционно-декорационные решения фильма в целом, а также за спецэффекты, связанные с дорисовками, макетами и анимацией. На ранних этапах кинематографа все эти функции мог выполнять один человек. Постепенно с усложнением кинопроизводства произошла специализация художественных кинопрофессий: гример, художник по костюмам, реквизитор, декоратор, фоновик, макетчик и т.д. В концевых титрах, стремительно проносящихся по экрану в конце фильма, художественный цех всегда самый многочисленный. В начальных же титрах стоит имя лишь одного или нескольких человек, которые возглавляют эту армию людей творческих, строительных и технических специальностей. На сегодняшний день не существует единого термина в обозначении профессии главного художника игрового фильма. В титрах отечественных фильмов – это художник, главный художник или художник-постановщик. В западном кино – архитектор фильма (film architect), художник-режиссёр (art director) и дизайнер-постановщик (production designer). Существуют и другие определения, в зависимости от эпохи и от того, как киногруппа и сам художник оценивают особенности его творческого вклада в общее дело создания фильма. В данном исследовании под художником кино подразумевается в первую очередь главный художник фильма, который в послевоенном российском кинематографе стал называться художником-постановщиком. К тому времени сформировалось понимание того, что для создания фильма необходим союз как минимум четырёх очень разных творческих сил: автора сценария, режиссёра, оператора и художника. Последние три профессии получили к своему названию добавку в виде слова «постановщик», что отражало их ответственность за постановку фильма в целом. Хотя все четверо являются

соавторами кинопроизведения, и достоинства, и недостатки фильма приписывают, как правило, режиссеру. Крайне редко говорят об авторе сценария или операторе, а о художнике – почти никогда. В определённом смысле для этого существуют объективные причины.

При просмотре кинофильма зритель понимает, что перед ним играют актёры, с которыми работал режиссёр; он также знает, что фильм снимал кинооператор, а сюжет был написан автором. А вот среда, в которой действуют актёры, в хорошем фильме воспринимается как данность. Александр Родченко во время работы над фильмом «Журналистка» в 1927 г. сформулировал главную задачу художника кино следующим образом: «Нужно сделать так, чтобы всё было будто настоящее, а в действительности всё – условно»[2]. Если художник сумел сделать среду фильма «будто настоящей», то зритель охотно верит в обман и не замечает «сделанности» предметно-пространственной среды. Чем лучше работает художник кино, тем меньше видна его работа в фильме – вот формула профессиональной этики кинохудожника. В советском кинематографе, если работа художника была заметна, то это считалось браком и требовало пересъемки. Поэтому не удивительно, что зритель в эпоху классического (аналогового) кинематографа часто задавался вопросом, что же в том или ином фильме делал художник, и зачем он вообще был нужен. Зритель с удовольствием погружался в атмосферу киноиллюзии и совершенно искренне считал, что и природа, которую он видел на экране, и интерьеры, в которых проходило действие, были подлинными.

Точно так же как и зритель, не замечает работу художника кино и киновед. Причина та же – просмотренный фильм не даёт достаточной информации для оценки вклада художника, поскольку нередко даже специалисту невозможно бывает определить, каким образом был снят тот или иной кадр. Даже некоторые трюки Жоржа Мельеса, который работал в далёких 1896-1912 годах до сих пор не

---

[2] Родченко А.М. Художник и «материальная среда» в игровой фильме // Советское кино. №5-6. – М.: Кинопечать, 1927. – С.14.

разгаданы. Ведь сама природа игрового фильма требует показа материальных объектов и среды таким образом, чтобы создавалось впечатление об их реальном существовании, даже когда речь идёт о событиях нереальных. Кроме того, изучать творчество художника кино крайне трудно из-за нехватки первоисточников. Предметно-пространственная среда, создаваемая художником для фильма, по окончании съемок уничтожается: декорации демонтируются, костюмы перешиваются, причёски и грим смываются. В театре успешный спектакль может не сходить со сцены в течение нескольких сезонов, и критик успевает его посмотреть и лично изучить декорацию. В кино декорация существует только в момент съемок. Как бы ни был успешен фильм, у кинокритика нет возможности увидеть декорации, если он не попал в павильон непосредственно во время съемки. Также не хранят на киностудиях проектные чертежи и эскизы. Найти поисковые и рабочие эскизы художников кино – большая удача. Если фильм победил на кинофестивале или оказался успешным в прокате, художника просят написать эскизы для выставок и музеев. Задача таких эскизов иная, рекламная, они не отражают творческий процесс рождения кинообраза. Но именно они и попадают в фонды. Таким образом, в силу ряда причин деятельность художника кино недооценена в киноведении, и никак не отражена в истории искусства и истории дизайна.

А между тем, к какому бы жанру не относился кинофильм, потребность в художнике-профессионале возникает всегда. Каждый кадр игровой киноленты в той или иной степени обработан художником вне зависимости от тематики. Например, для съемок натурного эпизода в фильме «Внимание, черепаха!» (1970, режиссер Р.Быков) понадобилось декорировать природу. Этот фильм, в отличие от первой режиссерской работы Ролана Быкова киносказки «Айболит», был посвящен современной теме из жизни подростков, и не требовал, как кажется, особых усилий по созданию костюма и игровой среды. Отобранные для съемок дети должны были играть на природе в ясный осенний день, для чего выбрали улицу Пудовкина с тремя

одинаковыми корпусами домов, окруженными деревьями. Съемки, как это часто бывает, запаздывали, и «натура» по выражению кинематографистов начала «уходить». Поймать «уходящую натуру» не удалось, т.е. золотая осень сменилась унылым предзимьем, и все листья опали. Тем не менее, съемка не была отложена на целый год. В один из ясных ноябрьских дней на улицу Пудовкина привезли с киностудии «Мосфильм» грузовик с яркими пластиковыми кленовыми листьями, которые частично привязали к голым веткам, а частично разместили на земле под деревьями и на асфальте. Согласно теории Зигфрида Кракауэра в этой сцене был задействован «фактор техники» и произошла «театрализация» кинопостановки. Действительно, для реконструкции ушедшей натуры на природную съемочную площадку должен был выехать художник фильма, написать эскиз золотой осени, согласовать его с режиссёрской мизансценой и операторским планом. На основании своего эскиза художник далее должен был произвести расчеты и заказать в мастерских «Мосфильма» определённое количество листьев разных цветов, а затем художественно разместить их на игровой площадке в соответствии с утверждённым съемочным планом. Но если посмотреть на ситуацию с другой стороны, то обнаруживается, что при просмотре фильма «Внимание, черепаха!» никто не замечает подделки. Золотая осень на улице Пудовкина смотрится на экране очень естественно, и согласно той же теории Кракауэра правдивость и реалистичность эпизода не нарушена. Только участники постановки знают, что осень была «будто настоящей». Всё зависит от того, с какой стороны экрана смотреть.

Художник в кино является сочинителем и организатором предметно-пространственной среды фильма. Под предметно-пространственной средой в данном исследовании понимается всё материальное пространство кинофильма, включая и самого актера, который рассматривается как движущееся материальное тело, имеющее определённые физические параметры, фактуру, силуэт и т.д. Подбор актеров не только по таланту и исполнительской манере, но и по типажу и

физическим данным, безусловно, – прерогатива режиссёра. Однако и оператор, и художник подключаются к этому процессу на очень ранней стадии. Оператор – с постановкой света для актерских проб, художник – с костюмом и гримом (в исторических постановках с очень сложным пластическим гримом для того, чтобы обеспечить портретное сходство с реальным человеком). В 1927 году Александр Родченко сформулировал тезис о том, что вся материальная среда кинофильма, включая внешний облик актера, является сферой приложения творческих усилий художника кино[3]. Данным принципом всегда руководствовались лучшие художники отечественного кинематографа.

Художники-практики, как правило, используют термин «материальная среда фильма». Но применительно к их деятельности термин «предметно-пространственная среда» представляется более точным. Под игровой средой понимается та часть пространства, которое снимает оператор и, соответственно, видит зритель. Следовательно, предметно-пространственная среда шире, чем игровая среда. В нее входит техническая часть декораций – место для размещения кинокамеры с соответствующими приспособлениями (операторский кран, рельсы), осветительного оборудования, звукозаписывающей аппаратуры. Художник-постановщик, таким образом, проектируя техническую часть, решает и вопросы освещения, но последнее слово остается за оператором, поскольку именно он отвечает за качество сфотографированной им картинки.

Также требует пояснения термин «предкамерное пространство» или, по-другому, «предсъемочное пространство». Он введен для того, чтобы четко понимать, о каком пространстве идет речь. Предкамерное пространство обозначает реальную трехмерную среду с физическими предметами в отличие от иллюзорного пространства кинокадра как изображения. Сергей Эйзенштейн называл это пространство «предкамерной действительностью». Он часто выполнял функции не

---

[3] Там же.

только режиссера, но художника фильма, по эскизам которого изготавливался грим, костюм и игровой реквизит. Ему эта действительность была хорошо знакома. В отличие от большинства режиссеров более позднего времени Эйзенштейн всегда активно руководил организацией предметно-пространственной среды непосредственно перед съемкой. Известен факт, что режиссер никому не доверил размещение реквизита на натурной площадке «Мосфильма» для съемки первых кадров фильма «Александр Невский», которые передавали пушкинский образ поля, усеянного останками павших русских витязей: «О поле, поле, кто тебя усеял мертвыми костями?» В качестве реквизита были использованы бутафорские черепа плюс несколько грузовиков настоящих костей с московского мясокомбината.

Эйзенштейн высоко ценил вклад главного художника своих последних фильмов Иосифа Шпинеля, который был автором декораций и умело решал общие изобразительные задачи. Взаимодействие художника и режиссера – важная тема в понимании искусства кино. Хороший художник, придумывая, как лучше всего организовать среду, может подсказать режиссеру мизансцену. Не менее важным является взаимодействие художника кино с оператором. Именно киноаппарат с его оптикой является посредником между зрителем и художником фильма. Если в съемочной группе между художником и оператором нет взаимопонимания, то страдает изобразительный ряд фильма. Как бы хороши ни были грим, костюм и декорации, какие бы возможности не предоставляла талантливо организованная «предкамерная действительность» для композиционного решения кадра, всем этим необходимо умело воспользоваться.

Нужно отметить, что в современном кинематографе посредником между зрителем и художником выступает не столько камера, сколько компьютер. Сегодня невозможно сказать, на каком этапе возникает фильм как произведение искусства: когда он написан автором, придуман режиссёром, нарисован и выполнен в материале художником, снят оператором или собран по частям, обработан,

дополнен, видоизменен, откорректирован и окончательно оформлен на компьютере специалистами по композитингу (от англ. compositing), мастерингу (от англ. mastering) и цветокоррекции. Из трех классических периодов работы над фильмом – подготовительный, съемочный и монтажный – съемочный период стал самым коротким, а последний монтажный – самым длинным. Английский эквивалент этих двух периодов – продакшн (от англ. production) и постпродакшн (от англ. postproduction) – уже внедрились в современный язык профессиональной кинематографии так же, как и сам цифровой кинематограф. Обычный кинозритель, еще вчера наивно верящий экрану и спрашивающий, «что же в этом фильме делал художник», отчётливо видит, что сегодняшний фильм целиком нарисован на компьютере, и жалуется на снижение качества современного кино. Такие жалобы вполне правомерны. Среди специалистов постпродакшна ощущается острая нехватка художников. Сделать предметно-пространственную среду цифрового фильма «будто настоящей» получается не всегда. Разрушается «эффект присутствия», эффект эмоциональной вовлеченности в события на экране, с чем зритель расстаться совершенно не готов. К счастью, сегодня уже сформировалось понимание того, что цифровое искусство всё же остаётся искусством, хотя и использующим сложный, дробный, до сих пор стремительно меняющийся в своем совершенствовании инструмент. Произошла закономерная вещь: новый виток технологий сначала выдвинул вперед технических специалистов, а затем стал требовать возвращения художников, овладевших новым инструментом. Аналогичную ситуацию кинематограф уже переживал с приходом звука, цвета и большого экрана.

Актуальность исследования. Кино относится к пространственно-временным видам искусств, которые также называют синтетическими или зрелищными. Визуальная составляющая кино как зрелищного искусства непрерывно совершенствуется под влиянием новых технологических возможностей. Кино в

своей синтетической ипостаси смыкается с другими областями художественного творчества: изобразительным искусством, театром, фотографией, дизайном. Кинодекорационное искусство, усложняясь и видоизменяясь, остается прерогативой художника-постановщика, проектировщика, дизайнера. Роль художника кино возрастает в силу объективных причин – он определяет визуальную программу результата, стиль, пространство, восприятие кинообраза, работая в творческом содружестве с режиссером и оператором. Образы, создаваемые художником кино, становятся символами своего времени и оказывают влияние на пластические искусства, дизайн, архитектуру и на массовую культуру в целом.

Между тем кинодекорационное искусство крайне мало изучено как с точки зрения определения этапов его развития, так и с точки зрения участия художника кино в создании кинокартины в системе кинопроизводства. Для изучения его деятельности необходим обстоятельный искусствоведческий анализ как творческого процесса в целом, так и конкретных образных, стилистических, и композиционных решений. Нуждаются в подробных исследованиях такие важные темы, как специфика художественной деятельности в кино и особенности присущей ей системы художественно-выразительных средств. Требуют рассмотрения методы и этапы работы художника кино, а также вопросы влияния техники и технологии на кинодекорационное искусство.

Таким образом, сегодняшнее положение дел в киноиндустрии настоятельно требует от киноведения осмысления роли художника кино в создании кинофильма, а также сохранения, систематизации и вдумчивого описания существующего опыта. Если в классическом (аналоговом) кинематографе художник привлекался к третьей, монтажной фазе создания фильма лишь в редких случаях, то в современной практике третий период не мыслим без художника, т.к. работа над изображением в цифровом кино в стадии монтажа (постродакшна) не только не прекращается, а всё больше и больше влияет на конечный результат.

Колоссальная активность экранных искусств и мультимедиа, общедоступность самых разнообразных аудиовизуальных технических средств в обществе также настоятельно требуют художника, умеющего работать с экраном. Современные дети начинают пользоваться планшетами и смартфонами с сенсорными экранами раньше, чем говорить. В современном информационном пространстве в интернете взрослый пользователь всё чаще сталкивается с виртуальным миром, архитектурой, средой. И интерфейсы компьютеров, и реальные знаки городской среды, и образовательные программы всё чаще опираются на зрительный образ, а не на словесное объяснение. Социология констатирует как уже свершившийся факт происшедший в обществе сдвиг с вербально-понятийной парадигмы на визуальную. Кинематограф и его история представляет в этом смысле уникальный опыт, своего рода лабораторию моделирования визуальных экранных образов. Опыт художника кино по преобразованию литературного слова в зрительный образ трудно переоценить – художник, можно сказать, изначально был профессиональным переводчиком с вербального на визуальный. Настало время его опыт восстановить, осмыслить и использовать не только в кинематографии, но и во всей мультимедиа и педагогике.

Степень научной разработанности темы. Как только появилось кино, сразу появился и кинокритик. Однако лишь в первые годы существования кинематографа, пока материальная среда фильма была несовершенной, в прессе активно обсуждались декорации, прически и костюмы. Как только мастерство кинодекорационного искусства поднялось до уровня достоверности материальной среды, о нем прочно и основательно забыли. Кинокритик и искусствовед увлеченно исследуют кинодраматургию и актерскую игру, реже мизансцену и монтаж, и почти никогда изобразительный ряд фильма, главными творцами которого являются художник и оператор. Ориентация на сценарно-жанровую и режиссерско-исполнительскую сферу кинематографа привели к тому, что в отечественном киноведении до сих пор не создано ни одного серьезного исследования о

кинодекорационном искусстве. Более того, исследователи часто исключают имя художника из перечня создателей фильмов в своих публицистических и научных работах, а кинокартины, в которых вклад художника наиболее велик, вычеркивают из истории кино. Так, например, в книге М.Б. Мейлах «Изобразительная стилистика поздних фильмов Эйзенштейна» (1971) на 176 страницах текста только один раз вскользь упоминается имя Иосифа Шпинеля, который как раз и был художником-постановщиком этих фильмов и автором эскизов и декораций. А в кандидатской диссертации 2008 г. под названием «Образы города и дома в киноискусстве» художники не только не рассматриваются, но и старательно исключены из фильмографии. Можно было бы понять отсутствие их имен, если бы после названия фильма следовал бы только режиссер. Но в данном конкретном случае в фильмографии упомянуты все – и автор сценария, и оператор, и композитор, и автор стихов, перечислены все актеры, студия-производитель, награды фильма и даже количество зрителей. Нет только имени художника. В пособии для вузов 2012 года Е.Н.Елисеевой «Художественное пространство в отечественных игровых фильмах XX века» автор или исключает, или лишь вскользь упоминает исторические фильмы, в числе которых «Суворов» и «Адмирал Нахимов» В.Пудовкина, «Александр Невский» С.Эйзенштейна, «Война и мир» С.Бондарчука. И совсем свежий пример – общедоступный электронный ресурс отечественных фильмов киностудии «Мосфильм», где еще недавно в аннотации фильма упоминался сценарист и главная триада его практических создателей – режиссер, оператор и художник. Сегодня место оператора и художника занял композитор (http://cinema.mosfilm.ru/).

Литература. Литературу, использованную в диссертации, можно разделить на три группы: 1 – труды теоретиков кино, 2 – изыскания историков кино и 3 – обобщенный опыт практиков кино. Среди теоретиков, оказавших значительное влияние на развитие киноведения во всём мире, следует назвать Р.Арнхейма, З.Кракауэра, Л.Деллюка, А.Базена, Б.Белаш, К.Мец. Согласно книге Р.Арнхейма

«Кино как искусство» (1932) символика и своеобразие киноязыка заключены в чисто визуальной сфере. Он считал изобразительными средствами кино рамку кадра, освещенность (яркость) и местоположение объекта в картинке кадра, ракурс, отсутствие цвета. Арнхейм долгое время не принимал звук и цвет в кинематографе, которые, по его мнению, сближали кино с реальностью и тем самым разрушали язык чисто визуальных изобразительных средств и нарушали гештальт. З.Кракауэр, наоборот, считал, что природа кинематографа – в его способности точно изображать действительность. Название его итоговой книги по теории кино говорит само за себя – «Природа фильма: реабилитация физической реальности» (1960). Существуют и другие переводы этой основной формулы, например, «Возврат к материальной действительности». Кракауэр обозначил границы выразительных возможностей кинематографа, деля подход создателей фильма на кинематографичный и некинематографичный, т.е. соответствующий природе кино и противоречащий ей. В первую категорию вошли фильмы, снятые «на материале самой физической реальности», во вторую – «с применением специальных кинематографических приемов» (так называемый «фактор техники»)[4]. В итоге в последнюю категорию некинематографичного кино попали все фильмы с усложненной предметно-пространственной средой, в которых усилия художника наиболее очевидны – трюковое кино, исторические фильмы, костюмированные драмы, музыкальные комедии. Любопытно, что в противоречие со своей собственной теорией Кракауэр признавал кинематографичность такого знакового произведения немецкого экспрессионизма, как фильм «Кабинет доктора Калигари» (1919, режиссер Р.Вине), в котором актеры с причудливым гримом действовали в гротесковом мире условных декораций, нарисованных на холстах. «Реабилитация» «Доктора Калигари» строилась Кракауэром на очень простом логическом доводе: всё показанное в

---

[4] Кракауэр З. Природа фильма: реабилитация физической реальности. – М.: Искусство, 1974. – С.122.

фильме могло быть изображением бреда сумасшедшего, а чередование рисованных декорации всё-таки не чуждо природе кино как «движущимся картинкам». А.Базен – теоретик и вдохновитель «новой волны» во французском кинематографе, основатель киноведческого журнала «Кайе дю синема» также в значительной степени повлиял на развитие теории кино. Его труды переведены на все основные языки мира и включены в программы образовательных учреждений в сфере кино. Формула Базена, выражавшая пафос его устремлений, не противоречит формуле Кракауэра. Её можно сформулировать как «доверие к действительности», т.е. подлинность, достоверность, документальная убедительность экрана. Правда, развивая свой тезис, Базен довольно далеко уходит от Кракауэра. Он разбирает внутренние, психологические возможности киноизображения в его связи с восприятием зрителя и его психологией. На этом пути он приходит к выводу, что изобретение фотографии и кино полностью удовлетворило потребность человека в «иллюзорном сходстве», которое ранее удовлетворяли пластические искусства (так называемый «комплекс мумии»). Впервые появилась возможность формировать образ внешнего мира почти автоматически, «без творческого вмешательства человека». Ведь объективность киноизображения дала достоверность, недоступную живописи. Живописи, по Базену, пришёл конец[5]. Певец документализма в игровом кино, он категорически отвергал экранизацию, исторический фильм, костюмы, актерскую игру, словом, любую искусственность на экране, любое отклонения от современности и актуальности человеческих переживаний. Его позиция становится предельно понятной из следующего высказывания о возможной экранизации пьесы Мольера «Мнимый большой» и о реальном факте смерти Мольера на сцене во время демонстрации этого спектакля: «…Заснятие на плёнку представления «Мнимого больного» **не имеет никакой ценности** – ни театральной, ни кинематографической, но если бы камера имела возможность запечатлеть последние минуты жизни

[5] Базен, Андре. Что такое кино. – М.: Искусство, 1972. – С.17.

Мольера, то перед нами был бы поразительный фильм»[6]. Итак, кино по Базену – это факт, жизнь, переживание здесь и сейчас, всё остальное – не кино. Л.Деллюк ввел в научный оборот понятие «киногении». К.Мец заложил основы киносимеотики. В отечественном искусствоведении теория кино получила развитие в трудах В.Ждана, В.Соколова, Ю.Лотман и других теоретиков кино.

Влияние теорий З.Кракауэра и А.Базена привело к тому, что многие жанры кинематографа, которые с удовольствием смотрит зритель, киноведение исключило из сферы своего внимания. Из творцов кинофильма самым «некинематографичным» оказался художник, напрямую связанный с «фактором техники» Кракауэра как создатель предметно-пространственной среды кинофильма. В итоге сложилась такая ситуация, что деятельность художника кино до недавнего времени никак не была описана и не проанализирована ни в отечественном, ни в мировом киноведении. В жанровом отношении от теорий Кракауэра и Базена больше всего пострадали костюмированные драмы, экранизации, исторические фильмы, фэнтези, фантастика, т.е. все фильмы не на современную тематику. Всем известно априори, что в таких фильмах обязательно был использован «фактор техники», и в глазах теоретиков, историков и критиков кино они в первую очередь попадают под определение «некинематографичных» и, соответственно, не заслуживающих никакого внимания. А ведь именно в таких фильмах больше всего требуется мастерство и талант художника, его умение найти выход из любой ситуации, придумать такое решение предкамерного пространства, которое было бы достоверным на экране и экономически приемлемым для реализации в материале.

Вторая группа использованной литературы – работы историков кино – дает общую историческую канву создания тех или иных фильмов и обогащает исследование конкретными методами искусствоведческого анализа. Важнейшими трудами в этой области являются книги французского ученого Ж.Садуля и

---

[6] Родченко А.М. Художник и «материальная среда»… С.14-15.

российских историков С.Гинзбурга и Н.Лебедева, демонстрирующие широкий кругозор и охват тем. В более позднее время изобразительные вопросы русского и советского кино исследовали киноведы Н.Зоркая, Е.Громов, В.Короткий, Л.Зайцева, Н.Изволов. Интересны методологические подходы Д.Салынского, К.Разлогова, Ю.Цивьяна. Ценный материал содержат биографические издания о художниках кино Т.Тарасовой-Красиной и Т.Силантьевой. Специализированных исследований о кинодекорационном искусстве в отечественном киноведении нет. Зарубежные историки кино первыми обратились к вопросам кинодекорационного искусства как к отдельной теме исследования. Самую первую попытку проанализировать функционирование декорации в структуре кинофильма предприняли американцы Ч. и М.Эффроны в 1995 г. в книге «Декорация в движении: художественное оформление и нарратив фильма» в рамках нарративного подхода. Вслед за ней появились еще две книги: американского исследователя и практика кино Ч.Таширо о различных объектах предметно-пространственной среды в историческом фильме (1998) и европейская коллективная монография о дизайне декораций в ведущих кинодержавах Европы в 1930-е годы (2007). Эти три монографии примечательны тем, что авторы впервые всерьез обратили внимание на кинодекорацию. Эффроны и Таширо активно публикуют статьи по данной тематике, а в 2016 г. приняли участие в написании учебника по американскому кинодекорационному искусству.

Третья группа литературы – работы практиков кино, среди которых выделяются деятели русского киноавангарда, внесшие значительный вклад в развитие теории. Это Л.Кулешов – первооткрыватель фундаментального закона киноизображения, получившего в мировом киноведении название «эффект Кулешова»; Д.Вертов, С.Эйзенштейн, В.Пудовкин – исследователи природы киноязыка и создатели оригинальных монтажных теорий; А.Родченко – автор некоторых основополагающий положений в кинодекорационном искусстве. Практики-художники кино оставили свой обобщенный опыт в учебных курсах, монографиях и

статьях. Среди них книги по мастерству художника-постановщика: Г.Мясников «Работа художника в цветном фильме» (1959), «Художник кинофильма» (1963), «Работа художника кино» (1965), и разработанный им курс по истории отечественного кинодекорационного искусства с 1908 по 1986 гг., изданный ВГИКом в шести выпусках (1973-1987); М. Богданов «Воплощение замысла изобразительно-декорационного решения фильма» (1979); пособия по технологии кинодекораций разных лет: В.Баллюзек, С.Козловский и Н.Колин (30-е гг.), В.Толмачев и В.Полянский (50-е гг.), Н.Юров (70-80-е гг.) Трюковая и комбинированная съемка представлена книгами А.Птушко, и Н.Ренкова, Б.Горбачёва и Б.Плужникова. В отличие от учебника А.Птушко и Н.Ренкова, изданного еще в 1940 г., более современные пособия Б.Горбачева и Б.Плужникова писались операторами для операторских факультетов, и поэтому в них работа художников комбинированных съемок затрагивалась лишь частично. По гриму и костюму есть несколько книг и статей художников-специалистов А.Анджана, Ю.Волчанецкого, Г.Галаджевой, С.Козлинского и В.Кузнецовой. Однако ни по количеству, ни по охвату тем данных работ недостаточно. В 2012 г. была опубликована монография художника-постановщика кино по образованию Е.Елисеевой под многообещающим названием «Художественное пространство в отечественных игровых фильмах XX века». Однако нельзя считать, что она заполнила пробел. Отбор фильмов прошел фильтры киноведения, материал изложен с режиссерско-центристских позиций. Показательно, что монография в 300 страниц проиллюстрирована не эскизами художников, а исключительно кадрами из фильмов, большая часть из которых – крупные планы. В 2013 году минимальным тиражом (300 экземпляров) вышла книга-рассказ о современной практике художника-постановщика «17 писем А.Толкачёва к студентам». Из работ зарубежных практиков следует упомянуть книгу французского художника кино Леона Барсака «Кинодекорация» (1970), которая до появления учебного пособия Г.Мясникова по

истории отечественного кинодекорационного искусства и книги Ч. и М.Эффронов по американской декорации была чуть ли не единственным исследованием в данной области. Книга Барсака и сегодня уникальна, поскольку рассматривает вопрос очень широко – во всех странах, включая СССР, с момента рождения кинематографа до середины 1960-х.

Среди диссертационных работ по теме можно выделить два потока. Первый – защиты во ВГИКе в 70-е годы, нацеленные на практические аспекты работы художника кино: по кинокостюму (С.Абдель-Азис, К.Солиман, Г.Галаджева), кинодекорациям (Н.Юров, А.Гавард), по эскизам художника (Н.Панфилова). Главная их заслуга в том, что работа диссертантов проводилась не только и не столько на базе экранного образа материальной среды фильма, а на основе огромного фактического материала художника-постановщика и художника по костюмам в виде экспликаций, эскизов, раскадровок, макетов, планов, схем и даже подлинных тканей и фактур. Кроме того, они впервые привлекли к анализу исторические фильмы и экранизации – именно те кинопроизведения, в которых вклад художника особенно велик, а оценка теории и истории кино особенно предвзята. Второй поток – защиты XXI века. Они возникли как результат распространения компьютерной графики в кино. Работе художника в цифровом кинематографе посвящены диссертации художников-практиков и педагогов В.Монетова (2005) и Д.Некрасова (2015). Интересный междисциплинарный подход демонстрирует диссертация по реквизиту: «Натюрморт в образном решении игрового фильма» (2011, Е.Гвоздева). Вопросам костюма в создании образа персонажа в фильмах А.Тарковского посвящена работа 2017 г. Д.Харьковой.

Объект исследования. Объектом исследования данной диссертации является творчество художников-постановщиков, примеры кинодекорационного искусства, представленные к изучению творческими и проектными материалами, позволяющими воссоздать процесс разработки и осуществления декораций и всей

предметно-пространственной среды фильма, а также экранным образом этой среды, то есть непосредственно фильмами.

Предмет исследования. Предметом исследования является становление и развитие отечественного кинодекорационного искусства, методы художественного проектирования материальной среды кинофильма, принципы организации материальной среды игрового пространства на различных этапах развития кинематографа, средства образно-художественной выразительности в кинодекорационном искусстве.

Границы исследования включают в себя отечественное кинодекорационное искусство с 1908 по 1991 год: от первого игрового фильма «Понизовая вольница» (режиссер В.Ромашков) до последнего широкоформатного фильма «Сталинград» (режиссер Ю.Озеров), дезинтеграции СССР, вместе с которым ушла в прошлое традиционная производственная база кино и началось внедрение цифровых технологий. Хронологические границы исследования отражают период формирования основ кинодекорационного искусства в России, существования его как особой профессии художника кино в СССР, а также важнейшие технологические изменения доцифровой эпохи: введение звука и цвета, технологий широкого экрана и формата.

В данном исследовании главный акцент делается на изучении кинодекорационного комплекса картины, который определяет стилистику изобразительного ряда и составляет ядро данного вида искусства. Вопросы грима и костюма затрагиваются частично. Данная работа ограничивается сферой деятельности художника-постановщика, который в практике кинопроизводства разрабатывал кинодекорационный комплекс и ставил перед собой задачи общего характера по изобразительному решению фильма в целом.

Цель исследования: обозначить место и роль художника-постановщика кино, вычленить предметно-пространственную среду из синтетической ткани кинофильма

и подвергнуть ее анализу.

Задачи исследования:

- проанализировать истоки отечественного кинодекорационного искусства и проблемы организации внутрикадрового пространства в раннем кинематографе России;
- определить особенности кинодекорационного творчества в контексте главных технологических изменений в кинематографе в изучаемый период (приход в кино звука, цвета, большого экрана);
- охарактеризовать специфику профессионального мышления художника кино и этапы его работы;
- изучить формирование кинодекорационного комплекса на основе подхода к кинофильму как единому произведению (цветовая партитура, драматургия среды, динамическая композиция);
- раскрыть роль художника-постановщика в разработке кинодекорационного комплекса и особенности методики его проектной деятельности;
- выявить специфику композиционных средств в формировании предметно-пространственной среды кинофильма;
- классифицировать элементы материальной среды фильма;
- разработать принципы анализа кинодекорационного комплекса с учетом предложенной классификации.

Методология исследования. Настоящее исследование строится на позициях признания специфической природы киноискусства, которая дает возможность отделить его от других видов искусств. За методологическую основу берутся теоретические разработки в этой области Р.Арнхейма, З.Кракауэра, Л.Делюка, А.Базена, Б.Белаш, Л.Кулешова, Д.Вертова, С.Эйзенштейна, В.Пудовкина и А.Родченко. Кинематограф рассматривается как зрелищный вид искусства, генеральным вектором развития которого является усиление его изобразительной

выразительности. Вместе с тем, присутствие в каждом кадре художника-декоратора со своим арсеналом художественно-выразительных средств позволяет применить в этой области классический инструментарий искусствоведения, ориентированный на стилевой и формально-композиционный анализ, целостное видение предметно-пространственной среды фильма.

Конкретные методы данного исследования можно определить следующим образом:

Искусствоведческий подход: анализ творчества ведущих мастеров кинодекорационного искусства; анализ изобразительного решения кинолент с точки зрения стилистики, жанрового своеобразия, использования композиционных средств; специфика пластического образа, мера условности и достоверности материальной среды кино и т.д.

Формально-стилистический анализ используется для определения стилистических решений в области материальной среды (натуры и киноинтерьеров, мебели и другого реквизита, костюмов и грима).

Технико-технологический и проектно-художественный анализ: определение объектов проектной деятельности художника кино; особенности его деятельности в составе творческого коллектива; анализ форм и результатов проектно-художественной деятельности художника-постановщика (эскизы, макеты и т.д.); сравнение требований к декорации при неподвижной и подвижной камере и ракурсной съемке; влияние формата, звука и цвета на воплощение замысла художника кино; изучение взаимоотношений мизансцены и декорации.

Историко-культурологический подход: учет культурных и общественно-политических условий создания фильмов: до революции, в 20-е годы, в 30-е годы, в годы войны, в период «малокартинья» (1946-53), во времена хрущевской оттепели и в период вплоть до 1991 г.

Исследование построено на следующих группах источников:

Первая группа – изобразительные, фотографические, документальные и рукописные материалы и первоисточники, непосредственно созданные самими художниками в процессе работы над фильмами или имеющие прямое отношение к их деятельности. Это, в первую очередь, эскизы художников кино, а также наброски, зарисовки, экспликации, раскадровки, афиши, планы, схемы, чертежи, цветовые выкраски, технические задания, рабочие дневники, черновики, заметки на полях, письма, документы, фотографии и прочие материалы. В большинстве своем материалы из первой группы не опубликованы. Они хранятся в общественных и частных архивах, в коллекциях РГАЛИ, Музея кино, в библиотеках и на киностудиях. К изучению привлечены архивные материалы художников кино В.Баллюзека, М.Богданова, П.Вильямса, В.Егорова, З.Моряковой, М.Семенова, А.Уткина, М.Чиковани, И.Шпинеля, режиссёров Л.Кулешова, Е.Дзигана, Преображенской, К.Юдина. Основой исследования является семейный архив художника кино Г.Мясникова.

Вторая группа источников – фильмография, в которую вошли значимые в истории кинодекорационного искусства отечественные фильмы 1908-1991 гг. Кинофильм как источник изучения его предметно-пространственной среды имеет свою специфику в том, что является результатом труда художника, спаянного с усилиями большого числа людей. Среда, создаваемая художником, преломляется операторской интерпретацией и осваивается режиссёрской мизансценой. Кинофильм как источник очень важен, так как именно он демонстрирует то, ради чего создавалась материальная среда. Сравнение эскиза и его экранного воплощения раскрывает особенности киноэскиза как проекта среды будущего кинокадра, и дает ключ к пониманию специфики творческой лаборатории кинохудожника. Хотя эскиз совсем не обязательно бывает буквально воплощен на экране, сопоставление этих двух важнейших источников – эскиза и кадра – позволяет уловить особенности визуального мышления художника, его способность предчувствовать кадр и умение

организовать предметную среду в соответствии с требованиями динамической экранной композиции. Кинофильм также всегда позволяет разглядеть такой важный аспект киноискусства, как согласованность усилий художника, оператора и режиссёра. При анализе кинопроизведения важно определить, в какой степени материальная среда задействована в фильме, «играет» ли она свою роль.

Третья группа – опубликованные монтажные листы кинофильмов и воспоминания создателей кинолент. Монтажные листы, содержащие подробное описание каждого кадра, оказывают большую помощь в интерпретации экранного изображения. Великолепной коллекцией монтажных листов обладает Библиотека киноискусства им. С.М.Эйзенштейна, база данных которой на сегодняшний день содержит более 18 тысяч библиографических записей монтажных листов и режиссёрских разработок. Важнейшую информацию предлагают опубликованные воспоминания непосредственных участников кинопроцесса: кинопредпринимателей, режиссеров, актеров, операторов и художников. Наиболее ценными для данного исследования явились воспоминания русского режиссера и кинопредпринимателя А.Ханжонкова, монтажера В.Ханжонковой, режиссеров и актеров А.Бек-Назарова, В.Гардина, Е.Дзигана, А.Довженко, Л.Кулешова, А.Разумного, Г.Рошаля, А.Хохловой; художников и операторов А.Борисова, Д.Виницкого, П.Галаджева, С.Козловского, В.Комарденкова, Ч.Сабинского, И.Пластинкина, Л.Форестье, С.Урусевского.

Четвертая группа – специализированная кинематографическая периодика изучаемого периода: журналы «Сине-фоно» (1907-1918), «Советский экран» (1925-1998), «Искусство кино» (1931-наст.вр.), «Техника кино и телевидения» (1957-наст.вр.), общественно-политические отечественные периодические издания, а также французская и американская кинопериодика и публицистика в период демонстрации в этих странах российских фильмов (1946 и 1966-68 гг.)

Научная новизна. Научная новизна данного исследования заключается в

постановке актуальной проблемы, новом методологическом подходе и привлечении ранее не изученных первоисточников из общественных и частных архивов.

Настоящая работа представляет собой искусствоведческое исследование кинодекорационного искусства, которое является гибридной формой пространственных видов искусств, функционирующих в рамках специфического киноязыка. Впервые предпринята попытка периодизации кинодекорационного искусства исходя из внутренней логики его развития с учетом как технологических нововведений, так и культурно-политических факторов. Выявлены ключевые фигуры на разных этапах его развития с точки зрения их влияния на практику кинодекорационного искусства. Впервые проанализировано их кинодекорационное творчество.

В исследовании предлагается оригинальная авторская модель в виде концентрических сфер для систематизации и комплексного изучения элементов материальной среды кинофильма и творческой деятельности художника кино по ее обработке и организации. Также вводится новое понятие кинодекорационного комплекса. Впервые в научной практике для анализа деятельности художника кино и объектов его деятельности применен проектный подход. Анализируются этапы и специфика проектной деятельности художника кино.

Кинофильм рассматривается как результат коллективного творчества. Функции художника кино по созданию зрительного образа и его деятельность по выбору, проектированию и организации материального пространства игрового фильма анализируются в тесной связи с драматургией фильма и с деятельностью оператора и режиссера.

Положения, выдвигаемые на защиту:

1. В каждом кадре игрового фильма присутствует вклад художника кино, созданный им силами своего собственного специфического вида деятельности – кинодекорационного искусства.

2. Кинодекорационное искусство представляет собой самостоятельный жанр проектного творчества, включенный в процесс создания кинопроизведения как продукта коллективного творчества.

3. Специфика проектной деятельности художника кино заключается в том, что воплощение замысла в материале является лишь промежуточным этапом. Отсюда вытекают особенности декорационного строительства и создания объектов предметной среды, а также особые комбинированные приёмы организации игрового пространства.

4. Этапы проектной деятельности художника-постановщика обозначены следующим образом: 1 – эскизная разработка проекта; 2 – реализация проекта в материале; 3 – проекция материальной среды на экран; 4 – монтажная организация экранной проекции как завершение всей работы по созданию кинофильма.

5. Элементы предметно-пространственной среды, требующие организации со стороны художника-проектировщика, предлагается рассматривать в виде модели концентрических кругов, центром которых является человек/ актер.

6. На основании опыта известного художника-постановщика, основателя школы кинодекорационного искусства Г.Мясникова обозначены главные проектно-методические принципы создания декорационной среды и цветовой партитуры фильма, имеющие решающее значение для успешной и продуктивной работы художника-постановщика в цифровую эпоху.

Теоретическая значимость работы заключается в продуктивном методологическом подходе – рассмотрении деятельности художника кино через призму проектного творчества. Такой подход позволяет в полной мере охарактеризовать его деятельность и осмыслить место, роль и значение кинодекорационного искусства в создании фильма. Данный подход расширяет научное знание не только в области кино, но и в области дизайна, декоративно-прикладного искусства и архитектуры как с точки зрения экранного моделирования

элементов проектного творчества, так и с точки зрения эффективности презентации проекта. Технологическая карта деятельности художника-постановщика кино, предложенная в исследовании, представляет прямой интерес для искусствоведа широкого профиля и художника-проектировщика в целом.

Практическая значимость работы лежит в педагогической и музейно-выставочной сферах. Адаптированные материалы исследования могут быть использованы в подготовке художников кино, дизайнеров и искусствоведов, а также в концептуальном решении и информационном наполнении выставочных проектов по кинодекорационному искусству.

Апробация работы осуществлялась в педагогической, выставочной и научно-практической деятельности. На материале исследования разработаны две магистерские программы и проведены соответствующие лекционно-практические занятия по направлениям подготовки «Дизайн» и «Теория и история искусств». Краткое содержание предмета, проиллюстрированное курсовыми работами студентов, опубликовано в сборнике МГХПА имени С.Г.Строганова «Проба пера-2017». В 2016 г. материалы исследования вошли в виде главы в двухтомное учебное пособие для магистров, изучающих цифровое искусство в России, Финляндии, Великобритании и Португалии. В 2015 г. материалы исследования использовались в совместных с Музеем кино проектах, посвященных 100-летнему юбилею работы в кино выдающегося строгановца художника Владимира Егоров. Выставки проходили в МГХПА имени С.Г.Строганова и в Московском доме кино при поддержке Министерства культуры РФ и Союза кинематографистов России. Материалы исследования были также представлены на суд ученого сообщества в виде научных статей и выступлений автора на научно-практических конференциях в период с 2013 по 2017 гг.

ГЛАВА I

ЗАРОЖДЕНИЕ КИНОДЕКОРАЦИОННОГО ИСКУССТВА В РОССИИ И ПРОБЛЕМЫ ОРГАНИЗАЦИИ ВНУТРИКАДРОВОГО ПРОСТРАНСТВА (1908-1919)

«Нужно сделать так, чтобы всё было будто настоящее, а в действительности всё – условно».

А.М.Родченко. 1927

§ 1.1. Специфика экранного поля и творимое пространство кинофильма

Специфика экранного поля игрового кино предполагает создание иллюзии трехмерного пространства на экране. Если некоторые виды экранных искусств, такие как мультипликация, видеоарт, видеоигра, с большим успехом могут использовать плоский экранный образ, то игровой кинематограф, построенный на игре живого актера по определенному сюжету, продолжает направлять усилия в сторону разработки глубины экрана, что является одной из главных составляющих «эффекта присутствия». «Хотя в кино мы имеем дело с плоским экраном, – писал советский режиссер Сергей Юткевич, – вряд ли нужно напоминать, что кинематограф – искусство пространственное, что экран чрезвычайно глубок, и правильно организовать экранное пространство – первая и интереснейшая задача кинохудожника…»[7] Сергей Юткевич начинал свою деятельность в кино в качестве художника-постановщика, и прекрасно понимал, что иллюзорное экранное пространство обретает глубину только при правильной организации предкамерной материальной среды.

В самой природе кино заложена фотографическая точность, возможность

---

[7] Юткевич С. Человек на экране. – М.: Госкиноиздат, 1947. – С.136.

фиксировать жизнь, как она есть. Однако с момента рождения кино пошло не только по пути натурной съемки в естественной среде (ленты братьев Люмьер), но и по пути создания искусственной среды по воле и фантазии автора (фантастические феерии Жоржа Мельеса). Мы достаточно хорошо знаем первое, «натурное» направление: «Прибытие поезда», заставившее публику, впервые увидевшую «движущиеся картинки», в испуге вскакивать со своих мест, «Выход рабочих с фабрики», «Политый поливальщик», «Завтрак ребенка», и в гораздо меньшей степени второе.

Специально созданное в соответствии с определенным замыслом пространство зрители впервые увидели на киноэкране в игровых картинах–феериях Жоржа Мельеса. Жорж Мельес, фактически, первый кинорежиссёр, перешедший от простых съёмок каких-либо событий, обычных жизненных сцен к постановочным, художественным фильмам. Он снял фильмы "Замок дьявола" (1896), "Дело Дрейфуса" (1899), "Путешествие на Луну" (1902), "Гулливер" (1902), "В царстве фей" (1903), "Путешествие через невозможное" (1904), "Четыреста шуток дьявола" (1906), "Приключения барона Мюнхгаузена" (1911), "Завоевание полюса" (1912), "Золушка" (1912) "Рыцарь снегов" (1913) и другие, всего более 500.

Мельес случайно открыл прием «стоп-камера», когда аппарат зажевал пленку и остановился, а заработав вновь, подарил владельцу роскошный трюк внезапного исчезновения и превращения вещей и людей. Также им были открыты замедленная и ускоренная съемка. Он использовал кэширование, наплывы и съемку в две и даже три экспозиции. Открытый им монтаж для незаметной склейки кусков пленки позволил выйти за пределы коротеньких 2-3 минутных лент и показывать свои феерии долгие по тем временам 15 и даже 30 минут. Многие его ленты раскрашивались вручную.

Воплощение выдуманных сюжетов требовало создания и необычного, несуществующего в реальной жизни пространства. Для осуществления своих

замыслов Мельес построил в своем поместье под Парижем первую в мире киностудию – стеклянный павильон, напоминающий большую оранжерею. В 1902 г. вышел один из лучших его фильмов по мотивам романа Жюля Верна "Путешествие на Луну". Огромный успех этого фильма во всем мире обеспечил его создателю прозвище «Жюль Верн кино». В съемках фильма Мельес использовал не только театральную машинерию, но и открытые им чисто кинематографические приемы: игровые кинотрюки, декорации в виде миниатюрных макетов, умелый монтаж. Автор снял несколько кадров водной поверхности на натуре и удачно скомбинировал их со съемками в студии.

Фильмы Мельеса выделялись выразительностью, четким ритмом и просто были очень смешными. Он сам работал не только режиссером, оператором, художником и актером, но также механиком, сценаристом, хореографом, создателем спецэффектов, костюмов, реквизита, а также предпринимателем и распространителем своих картин.

Вклад Мельеса в киноискусство огромен. Именно он подарил миру кинематограф как зрелище, сюжетное кино и экранизацию. Кинохудожники следующих поколений, работающие в этих жанрах, всегда у него учились и искренне восхищались его мастерством. Конечно, творимое им пространство кинофильма было еще наивным, плоским и по театральному условным, но именно он положил начало отношению к пространству как элементу художественного образа.

Французские киноведы (в частности, Жорж Садуль) разделяют историю кино на два потока — от Люмьеров и от Мельеса. Линия Люмьеров — неигровое кино, хроника, показывающая реальную жизнь в ее собственных формах. Линия Мельеса — игровое или по-другому художественное кино, воссоздающее жизнь при помощи сюжета, актеров, декораций. Между ними, тем не менее, нет жестких границ. Обе эти линии присутствуют и в игровом, и в документальном кинематографе. В

историческом аспекте идея «натурного» кино от Люмьеров в той или иной форме ярче всего звучала у основоположников монтажно-типажного кино России, итальянского неореализма, французской «новой волны», а идея «творимого» кино от Мельеса воплощалась классическим Голливудом периода больших киностудий, в пеплумах, в исторических полотнах, в сказочном и фантастическом жанрах. Каждая из двух идей несет в себе большой творческий потенциал, но в экстриме своем может доходить до полного отрицания зрелищности, отказа от исторических тем, экранизаций, актерской игры с одной стороны, или же до увлечения спецэффектами, потери чувства реальности с другой.

Практика кинематографа показывает, что Люмьеры в кино не так уж и сильно противоречат Мельесу, а Мельес Люмьерам. Процесс сближения, взаимовлияния и объединения двух типов организации экранного пространства начинается, практически, с первых лет существования кино. Требование жизненной достоверности сближает «созданное» пространство с «натурным». Вопрос в том, возникает ли образ, или нет. «Действие любого фильма, – пишет советский практик кино и педагог художник-постановщик Г.Мясников, – может разворачиваться в неограниченном пространстве. Сформировать это пространство, придать ему образный смысл в соответствии с замыслом сценариста и режиссера – задача художника»[8]. Особенно четко развитие двух идей можно проследить в раннем кинематографе.

Игровое кино в нашей стране ведет свое летоисчисление от восьмиминутного фильма «Понизовая вольница (или Стенька Разин)», снятого в 1908 г. в ателье А.Дранкова. До «Понизовой вольницы» в России снимались только хроники и видовые фильмы, а в кинотеатрах шли иностранные ленты, в основном, американские, французские и датские. Несмотря на примитивность художественного языка, фильм о Стеньке Разине, снятый по русскому сюжету, пользовался бешеным

---

[8] Мясников Г.А. Об уровне профессионализма // Путь к экрану. №5. 28.02.1986. – С.2.

успехом. После него игровые фильмы стали рождаться как грибы после дождя. В 1908 году в России было создано 10 короткометражных картин, в 1913 – 129, а в 1916 – 500, причем большинство из них были полнометражными (т.е. они демонстрировались на экране в течение 40 минут или дольше). Протекционистская политика российского правительства с началом первой мировой войны в 1914 г. устранила конкуренцию со стороны зарубежных фильмов и подхлестнула развитие русского кинематографа как в области проката, так и производства. 1914-1918 –годы расцвета отечественного кино и его стремительного роста как в количественном, так и в качественном отношении. Из пионеров русского кино самым значительным было возникшее в 1906 году предприятие Александра Ханжонкова, которое тоже начало производство русских картин в 1908 году. Самые первые фильмы полностью снимались в естественных условиях, на натуре. Но уже в следующем 1909 году Ханжонков построил специальный помост под открытым небом в бывшем тогда загородном районе Крылатское – первое в истории России специально организованное для съемок фильма место, то есть, киностудия. В том же году открылось и первое в России крытое киноателье – в Москве купленный Ханжонковым дом на Тверской улице был переоборудован в небольшой съемочный павильон. В 1912 году окрепшая в материальном отношении фирма построила второй более крупный павильон на Житной улице, дом 29. В том же году в Москве вступил в строй хорошо оборудованный съемочный павильон французской фирмы братьев Пате, при котором, как и у Ханжонкова, была своя кинофотолаборатория. В 1916 году Ханжонков закончил второй павильон на Житной, ставший самой крупной киностудией в России. (Илл.1) В том же году он завершил строительство киностудии в Ялте, где в более благоприятных погодных условиях с присущим ему размахом планировал развернуть русский Голливуд. Советская Ялтинская киностудия – это и есть кинопавильон Ханжонкова. Параллельно предприниматель развивал и прокатную сеть. В 1912 году он приобрел кинотеатр «Художественный» на 400 мест

и пригласил для его перестройки выдающегося русского архитектора Федора Шехтеля. В 1913 году построил с нуля большой премьерный кинотеатр на 1500 мест «Пегас» на Триумфальной площади (пл. Маяковского), который стал центром кинематографической жизни Москвы. Позднее кинотеатр носил название «Межрабпом», «Москва», «Киноцентр», но неофициально продолжал зваться «Дом Ханжонкова». По качеству выпускаемых картин предприятие Ханжонкова также было одним из лучших.

В 1908-1918 гг. в России бурно развивались и производственная база, и профессиональное мастерство. В 1916, когда страна вышла на рекордный уровень в 500 картин в год, фильмы производили 50 разных кинопредприятий, проводивших съемку на базе 20-ти специализированных киноателье, получивших в дальнейшем название кинофабрик, а затем киностудий. В стране действовало 1400 специально для проката фильмов построенных кинотеатров, которые тогда назывались электротеатры. «Пегас» Ханжонкова на Триумфальной площади не был самым крупным из них. Москва стала центром отечественной киноиндустрии.

Самые первые игровые фильмы в России, как и ленты братьев Люмьер, снимались на лоне природы при естественном освещении. Такими были и «Понизовая вольница» – иллюстрация знаменитой песни о Стеньке Разине и персидской княжне, и первый фильм Ханжонкова «Драма в таборе подмосковных цыган», снятом по мотивам оперы «Алеко» в самом настоящем кочевом таборе, где актерами были цыгане. Однако сюжетный фильм требовал действия в интерьерах. Из положения выходили двумя способами: строили натурную площадку – деревянный помост, по периметру которого развешивали холсты с нарисованными на них стенами, окнами, дверьми, предметами домашнего обихода – всем, что было необходимо по сюжету. Перед холстами размещали мебель. За ними вешали затенители – полотнища полупрозрачной и плотной ткани, с помощью которых регулировали естественное солнечное освещение. Главным бичом открытых

натурных площадок был ветер: внезапный порыв мог сорвать почти отснятую сцену, и приходилось начинать все сначала. Одним из лучших фильмов, снятых на такой площадке, является «Пиковая дама» 1910 года (Т/д А.Ханжонков, режиссер П.Чардынин, оператор Л.Форестье, художник В.Фестер). Второй способ воссоздания интерьера – съемки в декорациях в помещении. Сначала съемочной площадкой была сцена театра, освещаемая светом рампы и дополнительными источниками электрического света (юпитерами). Аппарат устанавливался на уровне 8-10 ряда зрительного зала, и весь фильм снимался с одной неподвижной точки. Декорации, как и на натурных площадках, были холщовые, но они, по крайней мере, не раздувались ветром.

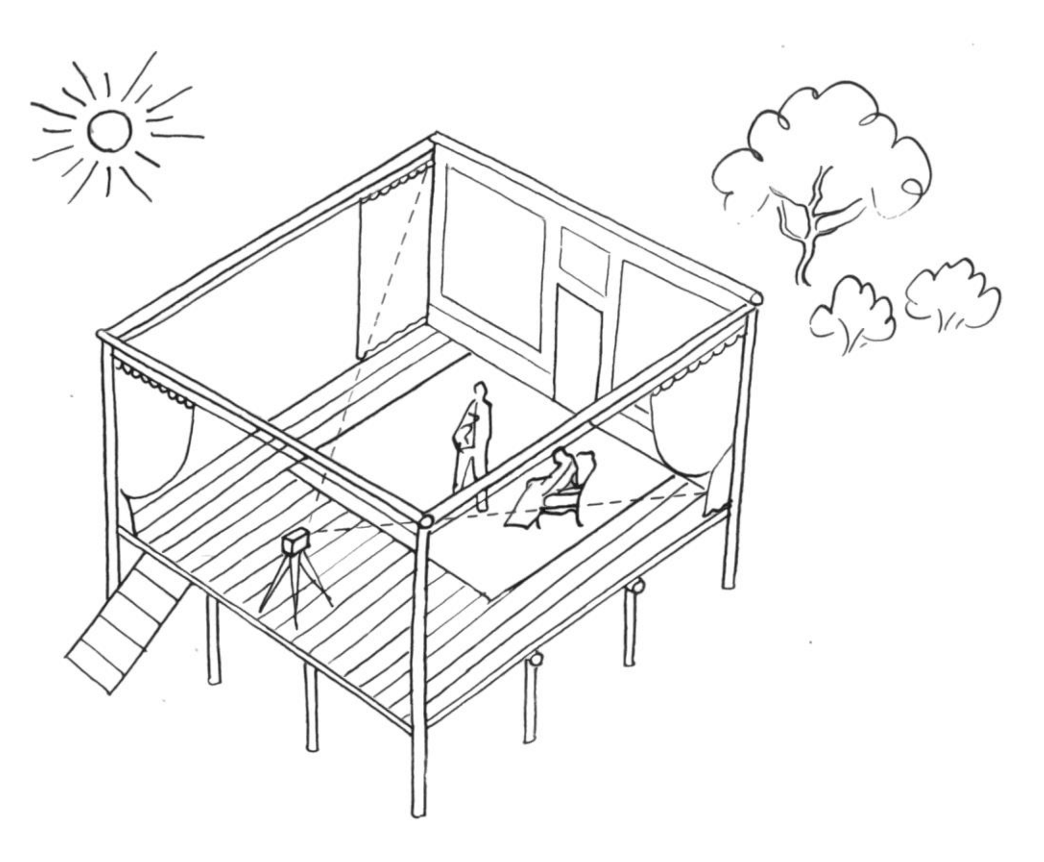


Рис.1. Схема натурного помоста с писанной на холсте декорацией и затенителями – первой оборудованной «киностудией» в России. (Реконструкция Г.Мясникова).

Примером ленты, снятой на сцене театра, является «Русская свадьба XVI столетия», декорации которой были выполнены художником В.Фестером по

сюжетам исторических полотен Константина Маковского. Строительство павильонов оранжерейного типа (со стеклянным верхним ярусом и крышей) было насущной необходимостью. Они решали сразу две проблемы: ветра и освещения. Тем не менее, появление павильонов не означало, что самые первые методы организации съемочного пространства были сразу же отменены. Художник-режиссер Евгений Бауэр в 1915 году удачно снял интерьер под открытым небом – массовую сцену в театре для фильма «Грезы». Холщовые декорации уже давно ушли в прошлое, но накопленный опыт работы на открытых натурных площадках, безусловно, пригодился. С 1916 года, когда вступил в строй второй, самый большой павильон студии на Житной улице, Бауэр стал воплощать свои идеи грандиозных массовых интерьерных сцен в павильонных декорациях. Более того, в павильоне успешно стали имитировать натуру. (Илл.1)

Для ранних лет русского кино периода холщовых декораций и открытых площадок примечателен фильм, снятый в 1909 г. и вышедший в прокат в марте 1910 г., – «Русалка» (Т/д А.Ханжонков, режиссер В.Гончаров, оператор В.Сиверсен, художник В.Фестер; по сюжету А.Пушкина). В нем сфокусированы все самые первые «производственные мощности» (натура, открытая площадка и павильон) и первые приемы организации игровой среды. Фильм снимался в трех местах: натурные сцены берега Днепра снимали в Сокольниках, где у предпринимателя Ханжонкова был участок с прудом и купальней, интерьеры княжеского терема – на открытой площадке в Крылатском, финальная сцена – в первом в России крытом киноателье на Тверской. Ханжонков вспоминает, что для создания иллюзии работающего мельничного колеса режиссер Гончаров посадил позади купальни конторского мальчика с лопатой. Тот ритмично бил по воде, и «на экране иллюзия получилась вполне удовлетворительной…»[9] Конечно, купальня не похожа на мельницу и «вполне удовлетворительная» иллюзия работы мельничного колеса не

---

[9] Ханжонков, А. А. Первые годы русской кинематографии. Воспоминания. – М., Л.: Искусство, 1937. – С.40.

решила вопроса в целом, однако направление мысли Василия Гончарова по декорированию натурной постройки было совершенно верным. Именно по этому пути пошло дальнейшее развитие кинодекорационного искусства, а именно, по слова А.Родченко: «Нужно сделать так, чтобы всё было будто настоящее, а в действительности всё – условно»[10]. Родченко удалось очень ёмко выразить в одной фразе ту меру условности, которая оказалась самой продуктивной для художественного кинематографа. Не обязательно снимать настоящие вещи в кино, нужно, чтобы они выглядели как настоящие с экрана. И начало этому важнейшему пониманию специфики работы с предметной средой в кино было положено в 1910 году «Русалкой» Гончарова.

«Русалка» является также первым отечественным фильмом, снятом в первом отечественном крытом профессиональном кинопавильоне. Художник В.Фестер «…для съемки сцены апофеоза «Подводное царство», – вспоминает А.Ханжонков, – нарисовал декорацию дна морского, где были изображены растения, раковины и т.д. Декорации были прибиты прямо к стене архиерейского дома (на Тверской), где мы только что оборудовали первое крошечное ателье. Картина эта прошла с успехом, и, как ни странно, особый восторг у публики имела именно сцена апофеоза…»[11] Достоинством этой сцены является то, что в ней есть глубина. Решающую роль в этом сыграло освещение и удачное сочетание холста с настоящими предметами, которые размещены на первом плане впереди актеров и взяты камерой не целиком, а частично. Получилась классическая переднепланная деталь, которую Бауэр в дальнейшем назовет «диковинкой», и которая будет выполнять в кадре двоякую функцию: углублять композицию и характеризовать место действия. В декорации княжеских палат настоящие предметы также соединены с холщовым фоном, на котором изображена значительная часть помещения: потолок, пол, стены, окна и свет, якобы падающий из окон с противоположной стороны. Переходом к писаному

[10] Родченко, А.М. Художник и «материальная среда»… С.14-15.
[11] Ханжонков, А. А. Указ. соч. С.40.

фону служат объемная колонна и четыре ступени, две из которых настоящие, а две написаны на холсте. Актеры часто поднимаются по двум ступеням к самому холсту, пытаясь расширить зону своего движения. Важно то, что в данной декорации правильно выдержан свет: отбрасываемые тени совпадают с написанным на холсте направлением света. Именно поэтому холщовый задник воспринимается на экране достаточно реалистично. В декорациях княжеских палат авторы фильма используют кинотрюк с появлением и исчезновением русалки – обманутой князем дочери мельника, которая в качестве призраком появляется на свадьбе князя. Трюк использован ненавязчиво, аккуратно, с большим чувством меры. Не случайно кинематографический журнал «Сине-Фоно», выходивший с 1907 по 1918 гг., отметил в связи с появлением фильма «Русалка», что кинофабрика Ханжонкова «с каждым новым выпуском продолжает совершенствоваться»[12]. (Илл.2)

Однако «Русалка» еще полностью находится под влиянием театральных принципов организации пространства. Все мизансцены в фильме плоские, горизонтальные. Актеры двигаются слева направо или справа налево, отсутствует развитие игрового пространства в глубину, что было бы более логичным, поскольку кинокамера смотрит в глубину и сильно ограничена в ширине охвата. Когда фильмы снимались на сцене театра, тот же режиссер Василий Гончаров придумал набить на полу дощечки, чтобы актеры, привыкшие перемещаться по всей сцене, не выходили из кадра. Декорация интерьеров в «Русалке» фронтальная, она мыслится в виде плоского задника (княжеский терем) или имеет кулисный характер, как в театре (подводное царство). Даже в натурных сценах на берегу Днепра общее движение идет слева направо в плоскости, параллельной экрану. Неподвижная камера снимает только общие планы, которые монтируются друг за другом по окончании очередной сцены.

Большую роль в развитии профессионального мастерства отечественного

[12] Сине-Фоно. 1910. №11. – С.8.

кинематографа сыграли крупные юбилейные постановки, финансируемые правительством. Это «Оборона Севастополя» (1911 г., в честь пятидесятипятилетия героической защиты Севастополя в годы Крымской войны), «1812 год» (1912 г., в честь столетия победы над Наполеоном) и два фильма 1913 г.в честь 300-летия правящей династии – «Воцарение дома Романовых» и «Трехсотлетие дома Романовых». Масштаб задач, которые приходилось решать кинематографистам, не шел ни в какое сравнение с их предыдущим опытом. Это были полнометражные игровые фильмы с огромным количеством действующих лиц, массовыми мизансценами, историческими костюмами и гримом, крупными декорациями, сложными трюками. Приходилось напрягать все силы: на каждом фильме работали по несколько режиссеров, операторов и художников. Батальные сцены, эпизоды коронации русских царей требовали колоссальных массовок. В юбилейных фильмах попробовали сниматься в кино огромное количество людей – армия, профессиональные актеры, любители и просто желающие. Именно в них впервые принял участие в качестве статиста будущий король немого экрана Иван Мозжухин. С точки зрения мастерства построения массовой мизансцены виден явный прогресс от фильма к фильму: если в «Обороне Севастополя» много суеты, актеры часто закрывают друг друга, выходят из кадра, то «1812 год» отличается более продуманными построениями. Заметно сознательное использование глубинной мизансцены на натурных объектах. Необходимость показа передвижения больших масс людей больше не позволяла создателям этих картин ограничиваться плоскостными театральными решениями. Приходилась искать новые пути. Значительно возросло и качество павильонных декораций. Особенно впечатляют великолепные декорации Успенского собора, созданные выдающимся художником и изобретателем, подарившим миру объемную мультипликацию, Владиславом Старевичем для фильма «Воцарение дома Романовых». (Илл.2)

Юбилейные фильмы 1911-1913 годов стали экспериментальной лабораторией

и кузницей кадров, предопределившей последующий расцвет отечественного кино. На них работали режиссеры Александр Ханжонков, Василий Гончаров, Петр Чардынин, Александр Уральский; операторы Луи Форестье, Александр Рылло, Федор Бремер, Александр Левицкий, Николай Козловский. Помимо Владислава Старевича на них заявили о себе такие талантливые художники, как Борис Михин и Чеслав Сабинский, которые независимо друг от друга внесли в практику кино модульный принцип построения декораций (так называемые фундусные декорации). Фундус позволил уйти от плоской холщовой декорации и решать более сложные вопросы организации декорационной среды.

Благодаря фундусной системе павильонные декорации стали объемными и гораздо более реалистичными: стены интерьеров на ведущих кинофабриках монтировались теперь из фанерных модулей, а не писались на холщовом заднике. Затем фанера оклеивалась настоящими обоями или обтягивалась тканью. Вслед за стенами начали создавать для кино и реалистичные архитектурные элементы. Двери и окна приблизились по своему виду к настоящим: в них появились толщинки. Интерьер стал строиться в виде угла: в кадре находились две стены, реже три. Настоящая мебель постепенно вытеснила театральную бутафорию из кадра. «Создание реалистического павильона, отрицавшего все прежде применявшиеся способы выписывания деталей на однопланных задниках, – пишет Г.Мясников, – являлось крупным и значительным шагом в технике кинопроизводства»[13]. Однако холст не исчез со съемочной площадки, и такие великие мастера-живописцы как Василий Фестер всегда были востребованы в кино. На холсте стали писать пейзаж, который заменял натурный ландшафт или вид из окна.

В современных фильмах можно часто заметить пренебрежение к деталям, в частности, затемненные, засвеченные или закрытые ставнями окна, а в классическом аналоговом кино всегда писался фон, который виден из окна. В хорошем фильме при

[13] Мясников Г.А. Очерки истории русского и советского кинодекорационного искусства (1918-1930). – М.: ВГИК, 1973. – С.64.

движении камеры фон за окном тоже передвигался работниками павильона, чтобы иллюзия не нарушалась. Мастерство художников-фоновиков вошло составной частью в искусство создания комбинированного кадра под названием дорисовки (matte painting), которая является важным методом формирования изобразительного ряда фильма и в аналоговом, и в цифровом кинематографе. По фильму 1913 г. «Домик в Коломне» (АО «А.Ханжонков и Ко», режиссер П.Чардынин, оператор В.Старевич, художник Б.Михин) можно проследить, как зарождалось тонкое мастерство дорисовщика-фоновика. Два фона одной и той же комнаты выполнены по-разному: один фон вместе с окном написан прямо на фанерной стенке, и замаскировать его искусственность не могут ни занавески, ни клетка с живой птичкой, висящая, якобы, у окна. Второй фон расположен за настоящим отверстием окна, имеющим толщинки, и выполнен гораздо более искусно. Впечатление подлинности этого окна было очень важным для создателей фильма из-за придуманного ими монтажного стыка. Первый кадр был снят на подлинной улице – девушка беседует с гусаром, высунувшись из окна. Второй кадр – та же девушка отходит от окна в павильонной декорации.

Юбилейные фильмы немало поспособствовали развитию комбинированной съемки. Режиссеры Ханжонков, Чардынин и Гончаров активно экспериментировали с макетами для того, чтобы реалистично показать затопление русских парусных судов в фильме «Оборона Севастополя». Гончаров соорудил макет парусника на наружной палубе подводной лодки. Но едва подлодка начала погружение, макет развалился, и кадр не получился. Первым успешным применением миниатюрных макетов в отечественном кино считается макет горящей Москвы в фильме «1812 год», выполненный Ч.Сабинским. В 1913 году фабрика Ханжонкова выпустила фильм «Ночь перед рождеством», в котором сценаристом, режиссером, оператором и художником был один человек – Владислав Старевич. Фильм наполнен сложнейшими трюками, включая домакетку, рисунок, пластический грим и съемку в

несколько экспозиций. По совершенству трюковой и комбинированной съемки он ничуть не уступает самым совершенным фильмам-феериям Мельеса. (Илл.2) Наконец, юбилейные фильмы замечательны тем, что в них впервые попробовал свои силы в качестве художника Евгений Бауэр – один из самых значительных художников и режиссеров раннего русского кино, разработавший главные принципы организации предметно-пространственной среды фильма и создавший свою школу художников кино.

§ 1.2. Организация пространства в фильмах Евгения Бауэра

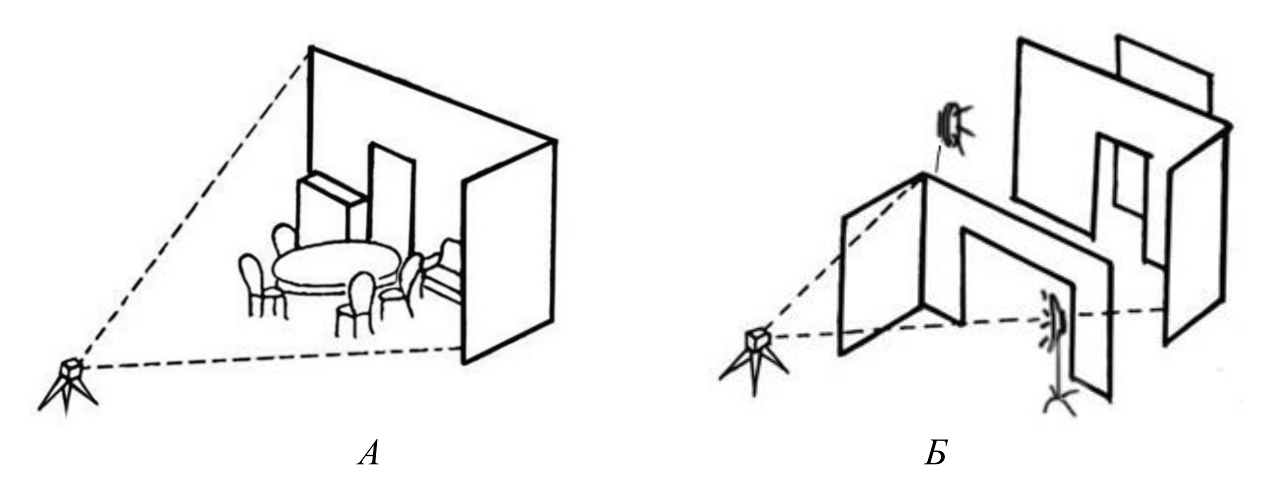
Видный теоретик кино, режиссёр и педагог Лев Кулешов, ученик Евгения Бауэра, считал, что именно его любимый режиссер и учитель сделал русскую кинематографию искусством. Современный кинозритель вряд ли знает имя Бауэра, и возникновение кино в нашей стране скорее свяжет с именами самого Кулешова, Эйзенштейна и Пудовкина. Однако, по мнению авторитетного историка кино Жоржа Садуля «...Бауэр заслуженно может считаться первым настоящим кинематографическим художником не только в России, но и, пожалуй, во всем мире»[14].

Евгений Францевич Бауэр (1865 – 1917) пришел в кинематограф состоявшимся человеком и художником, когда ему исполнилось за 45. Получив образование в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, он уже был хорошо известен в Москве как художник-новатор, фотограф, театральный декоратор и антрепренер. Особенно он прославился своими «световыми спектаклями»: постановкой антреприз с использованием новых для того времени приборов электрического освещения. Попробовав один раз поработать в кино, он там и остался, отказавшись от места художника-декоратора в императорском Большом театре. Начав работать в качестве художника на юбилейных фильмах, он в 1913 г. был приглашен Александром

[14] Садуль Жорж. Всеобщая история кино. Т.3. – М.: Искусство, 1961. – С. 178

Ханжонковым в свое ателье, где быстро стал ведущим режиссером, а к 1917 г. и крупнейшим акционером кинофабрики. Бауэр отличался потрясающей работоспособностью, увлеченностью, умением организовать коллективную работу, открывать и воспитывать таланты, добротой и отзывчивостью по отношению к людям. Он – истинный автор своих кинопроизведений, выполнявший работу по кинофильму и за режиссера, и за художника. Он широко экспериментировал со светом, сам гримировал актеров, делал эскизы костюмов, закупал реквизит, писал сценарии, крутил ручку киноаппарата – словом, брался за любую работу, если только она имела отношение к кино. Бауэр проработал в кино недолго – всего пять лет, но успел за это время снять более 80 кинофильмов, большинство из которых полнометражные. До нас дошли 26 лент, конечно, с купюрами, но, тем не менее, этого достаточно, чтобы оценить вклад Бауэра в разработку проблем экранного пространства.

Бауэр сумел решить проблему плоскостности экранного изображения за счет смелых, новаторских решений организованного игрового пространства. Его главная заслуга заключается в новаторском для того времени подходе к кино как к искусству пространственному, в котором пространство специально организовано как образная среда движущегося в ней персонажа. В практическом аспекте такой подход вылился в создание нового типа декорации – разомкнутой конструкции, которая позволила по-новому осветить игровое пространство и построить глубинную мизансцену. Бауэр отказался от слепого копирования настоящего интерьера в кинодекорации, от постройки коробки, в основе которой лежит прямой угол. В *разомкнутой многоплановой декорации* гораздо больше глубины, возможностей подчеркнуть перспективу и, самое главное, возможностей проработать планы и объемы боковым светом. Как это ни парадоксально, но именно такая, далекая от реальности конструкция преодолевала плоскостность экрана и делала экранное изображение более жизненным, более похожим на реальность.



А Б

Рис.2. Принципиальная схема двух типов декораций с разной глубиной пространства (А – одноплановая декорация «угол»,
Б – разомкнутая многоплановая декорация с боковым светом).

Бауэр во главу угла ставил слаженную совместную работу художника и оператора. Его постоянным партнером с 1914 г. был оператор Борис Завелев – одно из забытых великих имен русского кинематографа. Камера Завелева двигалась в те времена, когда о подвижной камере и, соответственно, об особых требованиях к декорации, еще и не помышляли. В 1914 г. тандем Бауэр-Завелев впервые использовал субъективную камеру в кинокартине «Немые свидетели», в 1915 г. в России появился параллельный монтаж как осознанный художественным прием (к/к «Дети века»). В фильме 1915 года под названием «После смерти» Завелев провел 40-секундный отъезд и горизонтальное панорамирование комбинированной декорации, состоящей из галереи и полукруглого зала. Погружение в сон героини фильма «Умирающий лебедь» (1916 г.) происходило при длительном 20-секундном отъезде камеры. (Любопытно, что сегодня при переходе героя ко сну, мечтаниям или воспоминаниям оператор склонен использовать наезд, а не отъезд). Великолепное мастерство проявлено оператором в выполнении приема «проезд» – следовании камеры в течение 4 секунд параллельно несущейся пролетки с главными героями без каких-либо подергиваний или перекосов в фильме «Умирающий лебедь» 1916 г.

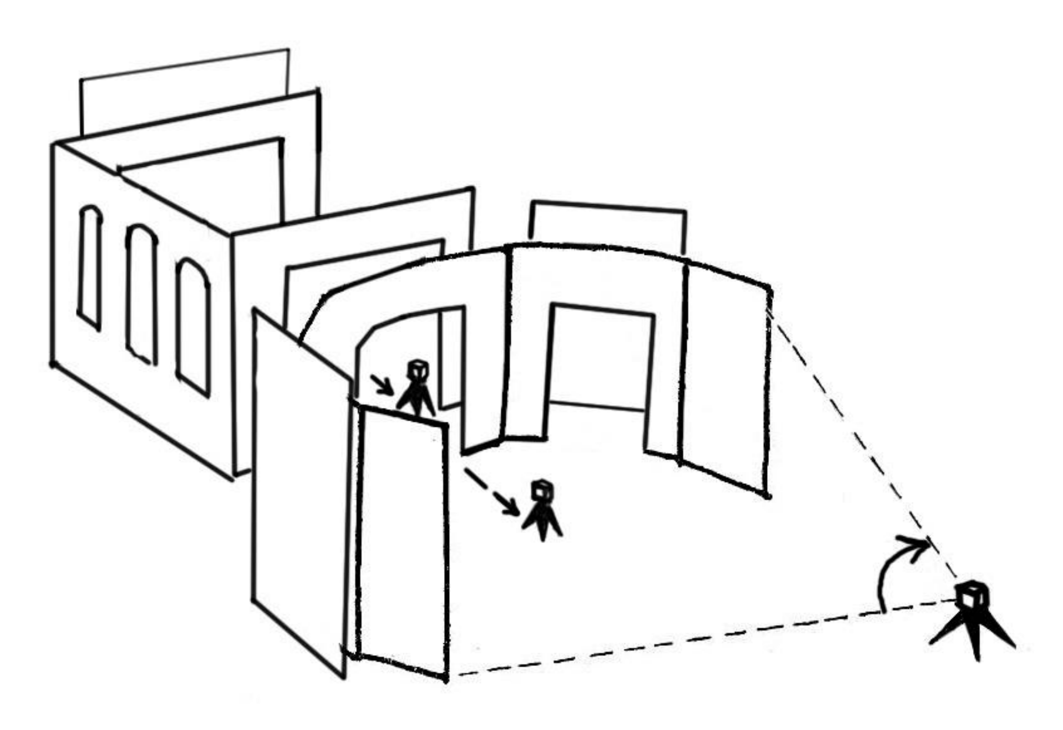


Рис.3. Схема декорации из к/к «После смерти» (1915) – галерея для выполнения отъезда аппарата и полукруглый зал для горизонтального панорамирования.

Когда Лев Кулешов пришел устраиваться на работу на кинофабрику Ханжонкова в конце 1916 г. в качестве художника, он услышал об открытых Бауэром «тайнах» кинематографии, в том числе и о том, что художник должен позаботиться об удобствах оператора в декорации – его отходе с аппаратом, достаточном месте для осветительной аппаратуры за окнами, дверьми и в боках декорации, где «должно быть как можно больше прогалов: через них легко направлять свет юпитеров в нужном направлении»[15].

Вероятно, на саму мысль разомкнуть и по-другому осветить интерьер Бауэра натолкнула живопись – ведь он по образованию был художник. Светопространственные решения Бауэра часто напоминают немотивированное освещение интерьеров голландским живописцем XVII века Питером де Хохом, а также светопись Яна Вермеера, Хендрика ван дер Бурга, Элиаса Бурса, Питера

[15]Кулешов Л. Евгений Францевич Бауэр (к сорокалетию со дня смерти) / Кулешов Л. Собрание сочинений в трех томах. Том 2. – М.: Искусство, 1988. – С.404.

Янсенса Элинга и других. Бауэр взял у делфтской жанровой школы все то, в чем они были великие мастера: многоплановость композиции, использование света не только как формообразующего, но и как структурообразующего элемента, передачу глубины пространства через построение интерьера, использование значимых, раскрывающих смысл композиции деталей или предметов на переднем плане (Бауэр называл их «диковинками»), многослойность заднего плана. Своеобразна и роль человеческой фигуры на полотнах этих мастеров – и это тоже нашло отражение в творчестве Бауэра. Живописцы голландского города Делфт явно не страдали антропоцентризмом, воцарившимся в европейских умах со времен Возрождения, и лозунг «человек – мерило всех вещей» был им не близок. Они не стремились подчинить среду человеческой фигуре, а наоборот, органично вписывали фигуру в окружающее пространство. Они использовали различные ракурсы и тем самым придавали различное звучание своим композициям.

Интересно сравнить композиционные решения картины Вермеера «Любовной письмо» (1667-68) и кадр «Письмо от сына» в к/к «Немые свидетели» Бауэра (1914). (Илл.3) Бауэр создал очень простую «универсальную» декорацию из черного бархата, который в виде двух портьер образует передний и задний планы. Переход к среднему плану осуществлен через «диковинку» – роскошный торшер в стиле ар нуво, являющийся одновременно и единственным видимым источником света в кадре. Торшер говорит нам о социальном статусе героини этого кадра – женщине состоятельной и не чуждой художественного вкуса. «Диковинка» у Бауэра – значимая деталь на переднем плане, точно так же, как брошенные туфли, оставленные корзины и метлы на полотнах голландских живописцев. Понимая законы восприятия, Бауэр дает в кадре переднеплановый предмет лишь частично, предоставляя воспринимающему сознанию дорисовывать недостающую часть и тем самым расширить пространство кадра, выйти за его пределы.

Сегодня невозможно оценить тонкости тонального решения «универсальной»

декорации из черного бархата или любой другой декорации в сукнах Евгения Бауэра из-за качества видеоряда. Не вызывает сомнения, что в оригинальных лентах отсутствовали глухие темные и засвеченные места, полностью потерявшие информацию о фактуре и форме. Современники единодушно отмечали высочайшее качество фотографии и хвалили автора за цвет! Бауэр вирировал или другим способом подкрашивал все свои ленты и вызывал у зрителей искреннее восхищение их колоритом.

На примере того же кадра «Письмо к сыну» из фильма «Немые свидетели» видно, что «диковинка» у Бауэра многофункциональна. Она нужна для достижения глубины пространства, сильно суженного двумя плоскостями портьер, а также для обозначения источника света в декорации из черного бархата и определении статуса и вкусов героини фильма. Далее, на среднем плане с помощью продуманной расстановки на столе посуды – изящного серебряного кофейника, сахарницы, чашки – Бауэр приводит взгляд к кульминации всего эпизода – к письму от сына, в котором он сообщает о своей женитьбе. Динамичная диагональ, образованная головами двух женских фигур, - точно такая же, как и на полотне Вермеера, – говорит об активном обмене мнениями героинь по поводу письма. Таким образом, Бауэр создает символическое и метафизическое кинопространство, в котором декорация и реквизит являются не пассивным фоном, а активным творческим толкователем диегезиса[16].

Показательной в этом отношении является декорация спальни Веры – героини кинематографического дебюта Евгения Бауэра в качестве режиссера фильма «Сумерки женской души» (1913). (Илл.4) Она также решена с использованием драпировок. Пространство разделено на два объема полупрозрачной газовой занавеской: первый план, утопающий в темноте, обрамленный симметричными вазами с цветами, и задний план, залитый ярким светом, где в середине сидит

---

[16] Диегезис – совокупность вымышленного мира экранного произведения искусства.

главная героиня. Меняется эмоциональное состояние героини – вместе с ней меняется и декорация, свет врывается в объем первого плана или равномерно заливает все пространство. Глубинная мизансцена и искусное боковое освещение усиливают драматический и символический потенциал декорации. Когда героиня фильма расстается со своими иллюзиями, ее платье из светлого становится темным, а спальня лишается полупрозрачной вуали, через которую она сначала смотрела на мир. Подобные символические трансформации предметов – прекрасная демонстрация визуальной интерпретации драматургии, которой Бауэр владел в совершенстве. В отличие от таких режиссеров раннего кино, как Петр Чардынин и Яков Протазанов, которые делали акцент на актерской игре, он сосредоточился на изобразительных средства выразительности. В более поздний период эту задачу взяли на себя художники-постановщики советского кино, которые с большим вниманием подходили и к визуальному воплощению атмосферы действия, и к символическим знакам в изобразительном ряду фильма.

Евгений Бауэр мастерски использует реквизит интерьера для организации пространства, прежде всего, мебель. Подход Бауэра к подбору реквизита был очень тщательным. Современники вспоминают, что он мог остановить съемку на несколько часов и отправиться на поиски необходимого ему в этой сцене канделябра определенного вида. Для тех времён, когда фильм снимался в течение недели, такие временные затраты были весьма ощутимы.

Мебель у Бауэра делит игровое пространство на объемы, она дает перспективу при правильной расстановке, она дает «воздух» (отодвинутая от стены мебель отбрасывает на нее тень и тем самым усиливает впечатление объема). Мебель, как правило, участвует в мизансцене. Она также – воплощение стиля художника-декоратора, режиссера или персонажа. Кроме того, она понятный указатель эпохи и социального статуса, материального положения или вкуса героя кинокартины. Мебель мобильна, ее легко достать и легко поменять. Для режиссеров классического

(доцифрового) кинематографа она – самый типичный выбор в качестве «диковинки» (т.е. характерной первопланной детали), начиная с Бауэра.

Бауэр одни из первых (если не первый) стал заказывать производство мебели специально к определенному интерьеру определенного фильма по своим эскизам. Он стремился при помощи реквизита не только решать архитектонику среды и обеспечивать глубину кадра, но и раскрывать драматургию кинофильма. Например, кресло в доме князя Бартинскогов к/к «Жизнь за жизнь» – как будто «второе я» своего хозяина. Чрезмерно высокая спинка с навершием, заниженное широкое сидение, богатая обивка – это иконический образ красавца-князя с непомерной гордыней, образ кутилы и мота, который совершенно уверен в том, что другие люди существуют только для того, чтобы удовлетворять его прихоти.

К реквизиту крупных форм можно отнести архитектурно-скульптурное убранство интерьера. Это столбы, колонны, камины, скульптуры с их пьедесталами, ниши, декоративные панели, ширмы и прочее. Если в реальном интерьере ширму можно передвинуть, а камин или колонну нет, то в кинодекорации все не так. Бауэр в своих декорациях легко отрывает колонны от стилобата и превращает их в мобильный кинореквизит. Он был виртуозом создания правдоподобных интерьеров из колонн, мебели и драпировок без возведения стен. Эту его способность отметила Вера Ханжонкова, сообщив в мемуарах о том, что, когда Бауэр пришел на кинофабрику А.Ханжонкова, то «резко уменьшил количество декораций, заменяя их, по возможности, занавесями, тюлем, полотнами. Это позволило ему иначе размещать осветительную аппаратуру, заменить лобовое освещением боковым»[17]. Колонны Бауэра всегда несут композиционную и эмоциональную нагрузку. Мастерски размещая их в предкамерном пространстве, Бауэр создает то возвышенную, то чопорно-официальную, то легкую и воздушную, то гнетущую атмосферу. Композиционно колонна – это вертикаль. Вертикаль, многократно

[17]Ханжонкова В. Из воспоминаний о дореволюционном кино // Из истории кино. Сб. докментов и материалов под общ. ред С.С.Гинсбурга. №5 – М., Искусство, 1965. – С.126

повторенная в перспективе, развивает пространство кадра не только в глубину. Она преодолевает верхнюю и нижнюю границы экрана и субъективно расширяет восприятие зрителя.

От фильма к фильму кинодекорационный стиль Бауэра становился все более совершенным. (Илл.5) Он достиг своей вершины в кинокартинах «Жизнь за жизнь» (режиссер Е.Бауэр, художник А.Уткин, 1916 г.) и «Король Парижа» (режиссер Е.Бауэр, художник Л.Кулешов, 1917). Очень хороша и декорация «Дом богатой вдовы» в фильме «За счастьем» 1917 года, в котором Лев Кулешов выступил и как художник-декоратор, и как актер. (Илл.7)

В чем отличие этих фильмов от более ранних работ Бауэра? Декорации 1916-1917 гг. лаконичнее по реквизиту, но и, одновременно, сложнее в плане, объемнее и разнообразнее. Многие интерьеры трудно отличить от настоящих, и исследователю приходится находить в архивах старые фотографии, свидетельства современников о том, что действительно и «Жизнь за жизнь», и «Король Парижа» снимались в павильонах Александра Ханжонкова в Москве на улице Житная и в городе Ялта. Бауэр-художник для этих фильмов создал множество типов многоплановых декораций, которые позволяли Бауэру-режиссеру использовать глубинную мизансцену: анфиладная декорация, обратная угловая декорация, овальная декорация, декорация с помостом, двухъярусная декорация. Искреннее восхищение вызывают изысканные ажурные дальние планы интерьеров этого периода творчества художника, которые он строил на контровом свете. (Илл.6) Над стенами декорации, находящейся перед камерой, устанавливались осветительные приборы, которые как бы просвечивали происходящее действие сзади по направлению к камере. А боковой и верхний свет, освещающий пространство декорации от аппарата, давали общий рассеянный свет. «Но такая работа со светом, – отмечает Г.Мясников, – была еще

редким исключением. Она встречалась, главным образом, в фильмах Бауэра»[18]. Бауэр не пренебрегал и простыми декорационными решениями: конструкцией по типу «стена» или «угол», в которой реквизит, контраст и грамотное освещение создавали глубину.

В последние годы своего творчества Бауэр также достиг небывалых высот в использовании «универсальной» декорации из черного бархата, в которой успешно снял не просто камерную сцену с двумя актрисами, а многолюдную свадьбу в фильме «Жизнь за жизнь» и массовую сцену в игорном доме в фильме «Король Парижа». Обе декорации были построены с учетом движущейся камеры. Вершиной дореволюционной декорации в сукнах можно считать интерьер дома Люсьены Марешаль в кинокартине «Король Парижа», решенный лаконично и четко за счет «диковинки» – деревянной колонны, стола, нескольких стульев, гобелена и черного бархата. Описание истории создания данного интерьера можно найти в воспоминаниях Льва Кулешова.

Для позднего периода кинодекорационного искусства Бауэра (1916-1917 гг.) характерно развитие декорации по вертикали. Большинство интерьеров кинокартин «Жизнь за жизнь» и «Король Парижа» имеют подиумы, лестницы или даже второй ярус – удивительный прогресс самой технологии изготовления павильонных декораций. Разноуровневые декорации позволяют решать множество художественных и режиссерских задач: добавляются дополнительные ритмы подиумов и лестниц для формирования композиции кадра; подъем пола, скажем, на заднем плане позволяет сразу показать на экране два сюжета; подиум на переднем плане увеличивает значимость фигур и реквизита и помогает создать очень глубокую перспективу и иллюзию большого пространства, как, например, в сцене бала в к/к «Жизнь за жизнь». Кроме того, постоянное движение дам и кавалеров из заниженной плоскости танцевального зала на первопланный подиум (т.е. глубинная

---

[18] Мясников Г.А. Очерки истории русского и советского кинодекорационного искусства (1908-1917)... С.66.

мизансцена – освоение актерами пространства декорации в глубину) разрушает плоскостность экрана и создает эффект присутствия для зрителя. (Илл.7)

Понимание Бауэром роли движения в кинематографе поражает своей зрелостью. Всем было ясно еще с первого показа братьев Люмьер, что главное преимущество кинематографа – это возможность показать движение. Вопрос в том, как его показывать. Бауэр в отличие от своих современников не стремился его демонстрировать с помощью активной жестикуляции или мимики актеров (за что ему и доставалось от кинокритиков: такая игра была еще непривычной, ведь в театре утрированный жест – норма). Современники обвиняли Бауэра в том, что он использовал актера как натурщика, т.е. не давал ему играть как в театре, а фотографировал, как в фотоателье. «Это не совсем верно, – пишет в своих воспоминаниях Вера Ханжонкова, – в отличие от Протазанова и Гардина, решавших с актером образ в целом, он разрабатывал образ монтажно, продумывая вместе с актером поведение в каждом куске»[19]. В результате сегодняшнему зрителю актерская игра в фильмах Бауэра кажется более естественной, больше похожей на современную манеру игры киноактера, чем в других фильмах того времени. Бауэр не любил приглашать в свои фильмы опытных театральных актеров, зато воспитал и подарил немому кинематографу таких королей экрана, как Вера Холодная, Иван Мозжухин и Витольд Полонский. Бауэр перед съемкой эпизода долго смотрел через объектив аппарата, выверяя материальную среду будущего кадра и мизансцену до сантиметра с точки зрения композиции и выразительности. Он вписывал мизансцену в декорацию, работал композиционно над каждым жестом, учитывая тональные, линейные и фактурные свойства игрового пространства.

Особый интерес представляет работа Бауэра с движением из-за рамки кадра на переднем и заднем планах. Если в фильме «Немые свидетели» (1914) еще можно увидеть на заднем плане кадра московских ямщиков, просто сидящих в своих

---

[19] Ханжонкова В. Указ.соч. С.127.

пролетках и глазеющих на то, как снимают фильму, то в 1915 году режиссёр уже начал работать со статистами, организуя их передвижение. В фильме «Грезы» на заднем плане у Бауэра происходит организованное движение фигур с пересечением кромки кадра. В том же фильме «случайный» прохожий вторгается в кадр на переднем плане и быстро проходит мимо героя, а в зеркальных витринах отражается пролетка, «случайно» проезжающая в тот момент по Тверской. Такое растворение боковых границ кадра с помощью движения, получившее название открытой композиции, кинематограф освоит много позднее и станет творческим почерком итальянского режиссера Лукино Висконти. (Илл.8)

К какому бы типу ни принадлежала декорация Евгения Бауэра, она обязательно подчинялась следующим правилам: разомкнутость – кинодекорация не является реальным объектом; обеспечение глубины кадра за счет деления пространства на планы; отдельная проработка планов светом; обеспечение свободы передвижения оператора и размещения осветительного оборудования в декорации; системное использование глубинной мизансцены; органичное вписывание актера, его жеста и движения в окружающую среду; использование дополнительного движения на переднем и заднем планах для разрушения ограниченности узкой экранной рамки (формат экрана тех лет 4 х 3).

В отличие от других режиссеров раннего кинематографа Бауэр снимал свои фильмы сравнительно небольшими кусками и экспериментировал с монтажом: он искал возможности монтажного изложения сюжета, выразительного показа детали и тончайших переживаний своих героев. Уже в первой ленте Бауэера «Сумерки женской души» (1913) появился крупный план лица героини, а в картине «Дети века» (1915) – параллельный монтаж как сознательный прием. В фильме «Жизнь за жизнь» (1916) Бауэр демонстрирует мастерское владение монтажом: не только каждый эпизод построен монтажно, но и целые монтажные фразы отвечают синтаксису зрелой немой кинематографии 20-х годов, приходит к выводу советский

исследователь дореволюционного кино Семен Гинзбург[20].

До Бауэра в русском кинематографе крупный план использовался только при необходимости донести до зрителя текстовую информацию или мелкое изображение. Визитка, письмо, телеграмма, газета, фотография, вплетенные в нить нарратива, фотографировались крупно и оставались в кадре так долго, чтобы зритель мог все прочитать и рассмотреть. Фактически, это и был сам нарратив, представленный в виде текста или иконического знака. У Бауэра же можно наблюдать помимо традиционного использования и метонимическую кинодеталь. Так монтируя крупный план книги, которую читает герой, режиссер не дает возможности разглядеть буквы, а использует образ книги в качестве главной характеристики. Смотреть, а не читать, понимать драматургию через зрительный образ, а не текст – вот его задача.

Крупные планы героев фильмов, которые монтировал Бауэр-режиссер, предъявили новые требования к Бауэру-художнику. Крупный план требовал заменить традиционный в раннем кинематографе театральный грим актеров на что-то более естественное. Грим в театре рассчитан на то, чтобы лицо артиста читалось с дальнего расстояния: и из партера, и с галерки. Он был слишком грубым и неестественным для показа на экране крупным планом. Бауэр сам принимал деятельное участие в подборе грима и экспериментальных съемках различных его вариантов, что было не такой и простой задачей. Несовершенная кинопленка тех лет была очень капризной в тоновой передаче цвета.

Бауэр придавал огромное значение выразительности изобразительного ряда. В кинокартине «Жизнь за жизнь» каждый интерьер, костюм, мебель, грим – все продумано до мельчайших деталей, изготовлено по эскизам художника, если этого требовал авторский замысел. Объем работ был огромный: Бауэр пригласил художника Алексея Уткина себе в помощь, и в дальнейшем регулярно включал

[20] Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России. – М.: Искусство, 1963. – 404 с.

художника в состав съемочной группы. На фильмах 1916-1917 гг. «Набат», «Король Парижа» и «За счастьем» в качестве художника работал Лев Кулешов. Фильм «Жизнь за жизнь» почти полностью был снят в павильоне. (Илл.9). В нем не менее 12 декораций, изображавших различные интерьеры, причем одна из них, самая большой, использовался трижды: как сцена городского бала, картинная галерея и бальный зал в богатом доме. Поражает мастерство и лаконизм изобразительных средств, с помощью которых Бауэр умел преображать одну и ту же базовую конструкцию декорации, экономя тем самым павильонное пространство. Каждый интерьер отвечал своему предназначению, в нем не было случайных предметов или условной бутафорской мебели. Кроме того, по стилю, архитектонике и композиции кадра, которая задавалась точкой съемки, заложенной в декорации, каждый интерьер иконически отражал характер героя и развитие драматургии. «Мужские» интерьеры – это большие анфиладные декорации с подчеркнутыми горизонталями и массивной мебелью, снимались фронтально. «Женские» интерьеры, оформленные в полном соответствии с господствовавшим в то время в богатых московских домах стилем эклектика, хвастали стройными колоннами, нишами, разнообразной мебелью времен Людовика XIV, XV или ампира и снимались диагонально. Будуар любимой героини Бауэра – а то, что она его любимая героиня, видно из декорации – представлял собой полукруг, развивающий свое пространство в глубину по диагонали. Больше всего интригует в этой декорации возможности бокового освещения: работа света на самом переднем плане и в глубине, как в декорации спальни Веры из фильма «Сумерки женской души». Все великолепные изобразительные возможности, заложенные в данной декорации, в полной мере задействованы режиссерской мизансценой: героиня в платье среднего тона в потоках света на самом переднем плане – умеренный контраст, передающий волнение героини, ожидающей своего мужа. Чуть позже ее муж на том же самом месте в темном костюме – сильный контраст: он только что вернулся из игорного дома, где проиграл все деньги.

Наконец, примирение супругов в среднем плане декорации в спокойном равномерном освещении. (Илл.6)

Бауэр никогда не строил проходных, не имеющих диегетического смысла интерьеров. Он выражал через пластику организованной предметно-пространственной среды драматургию фильма. В картине «Жизнь за жизнь» он создал великолепный интерьер с запоминающимися витражами, ажурными растениями, светлой мебелью и черным бархатом для съемки одной единственной сцены, в которой интрига закручивается до предела (по жанру этот фильм – криминальная драма). Несмотря на то, что декорация необыкновенно хороша, нигде, даже мимоходом она не попадает больше в объектив камеры. Интерьер уникален точно также, как и то роковое решение, которая приняла в нем героиня фильма для себя и для других участников драмы. Он является воспринимаемой глазом изобразительной кульминацией сюжета. (Илл.6)

У Бауэра можно также подсмотреть множество более мелких приемов выразительности кинематографического пластического образа. Например, платье актрисы при помощи ветродуя может начать едва заметно двигаться и приобрести желаемую форму в момент кульминации игровой сцены. Или перила декорации могут быть выполнены раз в 5 толще, чем нужно, и на их фоне актриса будет казаться более хрупкой. (Илл.5) Как тут не вспомнить американские вестерны, широко применявшие тот же прием: одна и та же декорация салуна в каком-нибудь городке Дикого Запада строилась на студии Голливуда в двух вариантах: одна побольше, чтобы дамы казались стройнее, вторая поменьше, чтобы ковбои были мощнее. Поистине, идеи не знают границ!

Несмотря на короткий творческий путь Евгения Бауэра – он умер в июне 1917 года, проработав в кино неполные пять лет, – его влияние на отечественный кинематограф было огромным. К 1916 году находки Бауэра в области кинодекорации были осмыслены и рекомендованы к применению как нормативные в

настольной справочной книге по кинематографии. «При постановке в кинематографе, – гласил справочник «Вся кинематография» 1916 года, – надо вещи и актеров ставить дальше, чем это должно было бы быть в действительности. Никогда не надо приставлять предметы обстановки прямо к стене, иначе она выйдет почти нарисованной на этой стене. Между первым планом и последующим оставлять крупный просвет и т. д. Также необходимо избегать прямой стены перед зрителем, а скрашивать эту прямизну арками, изломами, углами, нишами, лучше же всего анфиладной перспективой, которой я рекомендую пользоваться во всех возможных случаях. Без соблюдения этих правил на экране всегда получается какая-то лепешка, в которой актеры, декорация и бутафория нагромождены друг на друга и приплюснуты к стене. «Глубина» и «воздух» – два элементарных задания обстановки. Картины, в которых они отсутствуют, нормально принадлежат к числу неудачных картин»[21].

Новаторство Бауэра признавали все его коллеги, даже из конкурирующих кругов. Вернее, не просто новаторство, а то, что Бауэр открывал в киноязыке то, что становилось затем его нормой. Режиссер В.Гардин позднее написал в своих воспоминаниях: «...Я хочу отметить, что родоначальником композиционного метода в кинематографии был, несомненно, Бауэр»[22]. Актер и режиссер А.Бек-Назаров утверждал, что Бауэр в свое время пользовался новыми, тогда еще неизвестными средствами, которые только позднее были признаны альфой и омегой работы кинохудожника. Бауэр был «первым режиссером, который понимал, какое эмоциональное воздействие оказывает на зрителя уже сама композиция кадра». Он учил выбрасывать из кадра все лишнее, то, что могло отвлечь внимание зрителя от наиболее важного в развивающемся действии[23].

---

[21] Вся кинематография. Настольная справочная книга. О режиссуре. Под ред. Ц.Ю.Сулимского. – М., 1916. С.81.
[22]Гардин В.Р. Воспоминания. Том 2. – М., Госкиноиздат, 1952.
[23]Бек-Назаров А.И. Записки актера и кинорежиссера. – М., Искусство, 1965

§ 1.3. Основные тенденции в организации пространства в раннем кинематографе и их отображение на экране

Помимо фильмов Бауэра выдающимися изобразительными качествами обладали кинокартины с участием прославленного к моменту прихода в кино театрального художника Владимира Егорова. Владимир Евгеньевич Егоров (1978-1960) – крупная фигура в отечественном кино. По масштабу он сопоставим с Евгением Францевичем Бауэром. Так же как и Бауэр он был профессиональным художником. Егоров закончил в 1900 году Строгановское училище с золотой медалью по композиции. Но в отличие от Бауэра он никогда не стремился быть режиссером. После окончания училища первоначально работал как художник-монументалист: по приглашению Шехтеля оформлял русские павильоны на Международной выставке в Глазго (1901), расписывал большую церковь в Иваново-Вознесенске, занимался иконостасом в Рыбинске. С 1905 года полностью переключился на работу в театре. В этом году Егоров познакомился со Станиславским и вместе с его студией уехал с гастролями в длительное турне по Европе. Родился великолепный театральный художник, непревзойдённым шедевром которого стал спектакль Московского художественного театра «Синяя птица» (1908), который до сих пор (более 100 лет!) идёт в его костюмах и декорациях. В 1912 году по просьбе автора пьесы Метерлинка Егоров поехал в Париж, чтобы повторить свою постановку в театре «Режан». 1915 год стал переломным в судьбе художника. «Наконец, – пишет он, – я нашёл дело, или дело нашло меня: я узнал, что такое кино!»[24]. Новое молодое искусство настолько захватило Егорова, что сделалось его главным занятием до конца жизни. «Я не художник, я – «киношник»», – так говорил уже в советское время своим студентам профессор Строгановского училища Владимир Евгеньевич Егоров по воспоминаниям его ученика Г.В.Черёмушкина.

---

[24] Архив МГХПА им.С.Г.Строганова. Личное дело В.Е.Егорова 1945-1959 гг. Св.14. Ед.хр.105. Л.294.

В бурно развивающемся раннем кинематографе России экранная среда не была нормой. Сам художник не обязательно приглашался для съемок фильма. Его функции в таком случае выполнял режиссёр, который зачастую не имел никакой художественной подготовки. Декорации часто импровизировались прямо в павильоне. Они редко выдерживались в стиле, определённом действием фильма, перегружались мебелью, домашней утварью, случайными предметами. Режиссёр В.Гардин вспоминал, что с появлением Егорова на фабрике Тимана «повсюду заговорили о новом направлении в постановках фирмы, о введении живописных приемов, о построении кадра, основанном на принципе красоты общедекоративного плана»[25]. Т.е. речь пошла о художественных достоинствах кинофильма как произведения пластического искусства. Оператор Левицкий был крайне удивлён тем, что Егоров делал предварительные эскизы к декорационным объектам. На съемках фильма «Портрет Дориана Грея» в 1915 г. он «первый раз за время своей работы оператором видел художника, который давал предварительные эскизы декораций фильма»[26]. Егоров с большим юмором вспоминал первые годы работы в кино: «От художника требовалось немного: «скоро, дешево и хорошо». Никаких заседаний, совещаний – все ясно! Эскиз режиссеру не нужен – он знает, раз взялся. Взял деньги – должен сделать. Ему нужна дверь, откуда входит герой, и окно, куда он выскакивает (появляется муж) и кушетка, на которой в красивой позе в обмороке лежит жена. Для меня это была великолепная школа изучения задач киноаппарата и построения кадра. Такое было кино до 1917 года, до революции. Во многом оно осталось таким и до сего дня, прибавились только заседания и совещания!»[27]

Первым кинофильмом Егорова стал «Портрет Дориана Грея» (1915) в постановке В.Мейерхольда, выпущенный московской кинофабрикой «Тиман, Рейнгардт, Осипов и К°». Фильм, к сожалению, утрачен, но известно, что он

---

[25] Гардин В.Р. Воспоминания. Том 1. – М.: Госкиноиздат, 1949.
[26] Левицкий А.А. Рассказы о кинематографе. – М.: Искусство, 1964. – С. 78-106.
[27] Архив МГХПА им.С.Г.Строганова. Л.294.

целиком снимался в павильоне. Сохранившиеся кадры позволяют говорить о кинематографической грамотности его декорационного оформления: отсутствует бутафорский театральный реквизит и костюм; пластическая выразительность достигается за счёт четких ритмов, игры света и тени, противопоставления фактур; вопрос глубины кадра решается как графическими методами (как в театре), так и многоплановым построением самого пространства декорации с соответствующим боковым освещением. Маститый театральный художник Егоров сумел понять специфику киноязыка, отличного от языка театральной сцены, и перестроить свою работу. Через 40 лет после «Дориана Грея» Егоров скажет с ностальгической ноткой: «Мы были молоды, мы были смелы...» Чрезвычайно требовательный и к самому себя, и к другим, он выделит один из интерьеров своего самого первого фильма, начертит к нему план и включит в научную статью, рассказывающую о главных принципах работы художника театра и художника кино. Он так опишет декорацию: «Вся декорация, всё оформление кадра – кресло, в нём с ногами лондонский денди, угол камина – и всё... За сорок лет мы сделали массу кабинетов, но этот я считаю самым удачным для кино...»[28]. В этом, в конечном итоге, и заключается его творческое кредо как кинохудожника. Г.Мясников, автор курса по истории отечественного кинодекорационного искусства, считает, что именно с приходом Егорова в кино в 1915 году, «когда он впервые выступил как художник-новатор в фильме «Портрет Дориана Грея», и начинается формирование творческой профессии художника кино»[29].

Отечественный игровой кинематограф очень быстро освоил азы нового искусства и включился в мировой процесс проката фильмов. Есть свидетельства, что кинопредприниматель Александр Ханжонков уже в 1910 г. намеревался продать на европейский рынок «Пиковую даму» Петра Чардынина, снятую на открытой

[28] Стенограмма выступления на торжественном заседании в ЦДК, посвященном юбилею В.Е.Егорова / РГАЛИ. Ф.2710. Оп.1. Д.61. Л.8.
[29] Мясников Г.А. Из истории советского кинодекорационного искусства (1931-1945). – М.: ВГИК, 1979. С.36.

натурной площадке в холщовых декорациях, но по совету своего французского оператора Луи Форестье не стал торопиться. К 1913 году мировой кинорынок был освоен. Фильмы Евгения Бауэра с большим успехом демонстрировались за рубежом. Ленты из России имели свой собственный киностиль, отличающий их от мировой практики 1910-х годов. «На протяжении пяти лет (1914-1919, кульминационный момент – 1916) в России выпускались фильмы, мало похожие на магистральную продукцию эпохи»[30], – констатирует один из ведущих киноведов Юрий Цивьян. Он причисляет к адептам русского стиля лучших режиссеров того времени: Чардынина, Бауэра, Висковского, Протазанова, Гардина. Особенностями русского стиля были трагические финалы и замедленный темп действия. Русский зритель не любил «хэппи-эндов». Нужда в трагических развязках была такой настоятельной, что кинофабрики, работавшие на два рынка – внутренний и внешний, производили по два варианта одного и того же фильма с разными концовками. Причину этого видят в своеобразии русской массовой культуры того времени, которая неустанно стремилась копировать формы высокого искусства (трагедию периода классицизма в данном случае). Теми же причинами объясняется и замедленный темп – эстетической программой русского стиля был психологизм действия, а не его динамика. Искусство призвано было душу возвышать, а не развлекать. Знаменитые психологические паузы Московского художественного театра, так называемая «чеховская» манера игры – все это нашло свое отражение в кино. Сторонники русского стиля журили американские фильмы, которым «не удалось еще уловить того медленного темпа, который так обычен для русской художественной кинопьесы. Актеры еще по-американски слишком суетливы; их игра еще во многом исходит от внешнего, больше от предметов и фактов, чем от переживаний и ощущений»[31].

---

[30]Цивьян Юрий. Несколько предварительных замечаний по поводу русского кино / В кн. Великий кинемо. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – С.11.
[31]Цит. по: Великий кинемо. С.10.

Медленный русский стиль и особенности массового сознания предъявляли высочайшие требования к организации материального пространства кинофильма. У зрителя было время воспринять и красоту композиции, и язык образов, и глубину психологических переживаний. Евгений Бауэр всегда вписывал актера в окружающую обстановку. Иногда он просто останавливал мизансцену, позволяя глазу блуждать по кадру. Он умел держать паузу и говорить со зрителем на языке образов. При этом Бауэр никогда не переходил грани реальности. Его павильонные декорации всегда были как настоящие интерьеры – иногда изысканно-красивые, иногда хитроумные по архитектуре, но всегда достоверные. Организованная среда в фильмах Бауэра всегда решала три группы задач: первая – обозначение места и времени действия, социального статуса персонажа; вторая – обеспечение глубины экрана и гармоничной динамической композиция, третья – создание образа. Очень часто создатели фильма ограничивались первой задачей или вообще пренебрегали организацией среды – тогда она формировалась произвольным образом. Кинодеятелей, не считавших нужным уделять внимание предметно-пространственной среде фильма, во времена Бауэра было много. В гротескной форме выразил такое отношение актер Иван Перестиани, с 1916 г. снимавшийся в фильмах Бауэра, впоследствии ставший советским режиссером и кинофункционером: «К художникам я был безразличен, дойдя опытом до аксиомы: «Человек на экране заслоняет собой все!». Даже, к примеру, если фоном его действий будет супердредноут или кочан капусты величиной с шестиэтажный дом»[32]. Однако, если обратиться к киноведению, то обнаруживается, что сегодня, по прошествии ста лет, среди лучших режиссеров раннего русского кино называют два имения: Евгений Бауэр, а за ним Яков Протазанов – именно тех режиссеров, которые ставили и каждый по-своему решали задачи создания образа посредством материальной среды фильма. Бауэр сам был профессиональным художником, а

---

[32]И. Перестиани.75 лет жизни в искусстве. – М.: Искусство, 1962. – С.292.

Протазанов всегда приглашал по два, а то и по три художника на свои фильмы и тщательно планировал и воплощал изобразительный образ фильма. Не вызывает сомнения, что оба ведущих режиссера тех лет рассматривали кино как изобразительное искусство.

Яков Протазанов больше тяготел к театру: делал акцент на выразительности актерской игры и актерского образа и не сразу отказался от театральных приемов выразительности. С детства связанный с театром, в кино он попробовал много профессий: конторщик, переводчик, сценарист, актер и, наконец, режиссер. Первый же его самостоятельный фильм «Песня каторжанина» (1911), поставленный по сюжету народной песни «Бывали дни веселые…», сделал его заметной фигурой в фирме «Глория», вскоре приобретенной Типаном и Рейнгардтом. В этой фирме Протазанов снял более сорока фильмов. В 1915 году он перешел на работу в ателье Ермольева – кинопредпринимателя, поставившего во главу угла не коммерческую выгоду, а глубину содержания и качество своих картин. У Ермольева Протазанов получил возможность экспериментировать, искать новые выразительные средства. Так же как и Бауэр он стал большое внимание уделять свету, стремясь не только с его помощью проработать глубину, но и выявить его драматургию. Яков Протазанов в эти годы активно экспериментировал со степенью условности киноизображения, стремясь привнести в электротеатр (так в те времена называли кинотеатр) открытия и достижения русского театра: оформления сцены в театре Станиславского, в опере Зимина, в спектаклях дягилевских сезонов. Так к постановке «Пиковой дамы» в 1916 г. он привлек художника Владимира Баллюзека из мастерской А.Бенуа. Кроме того, на фильме работали штатные художники фабрики Ермольева С.Лилиенберг и З.Пшибытневский. В изобразительном решении фильма Баллюзек последовал за стилистикой иллюстраций А.Бенуа к повести Пушкина, что от него, собственно, и требовалось. Критики, правда, сетовали на то, что Протазанов не пригласил на фильм самого Бенуа, но совершенно ясно, что нет никакой гарантии в том, что автор

справился бы с задачей перевода своего художественного замысла из плоскости книжной иллюстрации в глубину экрана лучше, чем это сделал Баллюзек. (Илл.10)

Однако Протазанов не только последовал за стилистикой Бенуа, но и за театральными приемами ее воплощения. Актеры снимались в полном театральном гриме, рисующим образ прямо на лице исполнителя; Германн носил стилизованную «наполеоновскую» треуголку и пальто с непомерно высокой пелериной. Актер Иван Мозжухин, игравший Германна, принимал гордые статические позы; нередко использовалось драматичное контрастное освещение, в частности, сильно увеличенная тень того же Мозжухина падала на стену, демонстрируя зрителю его мефистофелевский нос с горбинкой. В интерьерах присутствовали бутафорские предметы. Одним словом, степень условности была ближе к театральной, чем кинематографической. Современники в целом благожелательно отзывались о фильме, но чувствовалось, что им не хватало достоверности происходящего. Многие отмечали несоответствие освещения действию: появление слуг с многочисленными подсвечниками без изменения характера света – сцену продолжал заливать ровный свет юпитеров. Указывали на невозможность буквального перенесения текста литературного произведения на экран: авторы фильма изобразили паутину, сковавшую Германна, в виде веревочной сетки, которая внезапно падала на него, а потом так же внезапно исчезала. Были претензии и к качеству комбинированных съемок по превращению карт в людей[33].

Режиссер Протазанов продолжал поиск адекватных изобразительных средств и в 1917 году, как можно видеть по его фильму «Сатана ликующий» также с актером Мозжухиным в главной роли. В1918 г. он опять обратился к классической русской литературе – на этот раз к Льву Толстому, и поставил фильм по его повести«Отец Сергий» совершенно в другой манере, отказавшись от театральных эффектов стилизации. При этом Протазанов не отказался от образности материальной среды

---

[33] См. подробнее материалы прессы: Великий кинемо. С.341-349.

фильма как таковой. Этот образ стал более реалистичным, и в то же время более тонким, мягко воздействующим на подсознание зрителя. В качестве примера можно привести образ императора Николая I, который у Протазанова никогда не снимает ботфортов, даже на балу, где ему положено быть в туфлях. Таким образом, отступление от буквалистского копирования действительности неизбежно при создании образа. Очень хорошо обыграна в интерьере высокая ваза, которая в мизансцене режиссера поднимается до символа непомерной гордыни. Режиссер ставит вазу на стол в центре кадра так, что она оказывается выше актеров. При этом ни ботфорты, ни ваза не нарушают правду жизни. Протазанов в «Отце Сергии» нащупал приемлемую для кино меру условности и никогда уже от нее не отступал. Как замечает историк кино Семен Гинзбург, без усвоения опыта Бауэра, совершенно невозможно объяснить метаморфозу Якова Протазанова, которую он совершил в 1918 г. Важно понимать, что для зрителя тех лет театрализация «Пиковой дамы» была более понятной и приемлемой, чем для современного зрителя, имеющего совершенно другой опыт восприятия экранных искусств. Эволюция Протазанова в сторону реалистичных, не отличающихся от настоящих предметов и фактур была серьезным шагом, так как требовала выработки новых, нетеатральных, более тонких приемов воздействия на зрителя. Режиссер Александр Разумный вспоминает, какую колоссальную работу проделывал Евгений Бауэр в этом направлении. «У Бауэра, – пишет он в своих воспоминаниях, – мне удалось почерпнуть много ценного в оформительском решении фильма. Человек высокой культуры, профессиональный художник, Бауэр обогатил кинематограф элементами архитектуры, создавая действительно выразительные, впечатляющие ансамбли. Кроме того, само исполнение декораций в его фильмах отличалось большим вкусом, знанием предмета, ибо опиралось на глубокое изучение исторических источников. Это именно Бауэр учил меня тщательно подбирать для будущих фильмов всевозможные материалы по изобразительному искусству, гравюры, фотографии – словом, все то,

что помогало затем создавать многоплановые декорации на реалистической, даже документальной основе»[34].

В 1918-1919 годах продолжается поиск органичного для кино сочетания достоверности и образности, сплава линии Люмьеров и линии Мельеса, который был естественным образом присущ Бауэру и к которому в конечном итоге пришел Протазанов. Интересными в русле этих поисков являются фильмы поэта Владимира Маяковского и режиссера МХТ Александра Санина. Поэт-футурист Маяковский, от которого можно было бы ожидать экстравагантного формалистического зрелища, подчинил свой творческий темперамент реалистической природе кино. Его фильм «Барышня и хулиган» (1918) решен в строго реалистической манере исполнительской игры и декорационного оформления. Декорации органичны и незаметны. Художник фильма Владимир Егоров лишь чуть-чуть подыгрывает Маяковскому выбором натуры и манипуляциями с пространством в интерьерах.

Режиссер Московского художественного театр Санин привлек к фильму-аллегории «Девьи горы» (1918) крупного театрального художника Виктора Симова. Фильм представлял собой мистическую драму по роману Д.С.Мережковского «Христос и Антихрист». И режиссера, и художника привлекла возможность стилизовать натуру, добиться единства оформления интерьеров и натурных сцен. Оба они стремились решить живописную сторону фильма в характере русской классической живописи. В отдельных новеллах фильма в соответствии с их содержанием преобладала то манера Шишкина, то Левитана, то Нестерова. Санин никогда не забывал о драматургической функции декорации. Если при этом у оператора и сорежиссера Юрия Желябужского возникали технические трудности, режиссер, по свидетельству современников, находил иную мизансцену, но сохранял живописный рисунок, предложенный художником[35].

В следующем 1919 году дуэт Санин – Желябужский совместно с художником

---

[34] Разумный А.Е. У истоков… Воспоминания кинорежиссера. – М.: Искусство, 1975. – С.25-26.
[35] Великий кинемо. С.483.

Сергеем Козловским и актером МХТ Иваном Москвиным в главной роли создали шедевр раннего русского кино – экранизацию рассказа Льва Толстого «Поликушка». Фильм Санина, сначала показанный в Германии, а в 1922 г. и в СССР, никого не оставлял равнодушным. Он явил собой гениальный синтез русской исполнительской театральной традиции, литературы и кино. В нем нет живописной стилизации, как в легенде «Девьи горы», зато есть предельно правдивый русский быт. По оценке влиятельного немецкого критика тех лет А.Керра создатели фильма «передают действительность с фантастической правдивостью и фантастику с правдивостью действительности…»[36] К этой формуле, в конечном итоге, и сводятся величайшие достижения отечественных мастеров организации пространства художественного кинофильма.

Фильм 1919 года «Поликушка» явился последним крупным произведением раннего русского кинематографа. Начиная с Октябрьской революции 1917 г. в России быстро разрушались налаженные и какое-то время по инерции еще работавшие экономические, социальные и культурно-политические связи; в 1918 г. в стране впервые всерьез стала ощущаться нехватка всего самого необходимого. Показ «Поликушки» в Германии предварялся такой надписью: «Этот фильм снимался в самое трудное, голодное время, которое переживала Советская Россия в 1919 году. Павильоны студии не отапливались; актеры с восторгом рассказывали потом, что на съемках они получали тарелку горячего супа и кусочек хлеба…»[37]. В августе 1919 г. вся кинопромышленность России была национализирована, что привело к ее окончательному развалу. Вскоре началась массовая эмиграция. Из страны уехали А.Ханжонков, И.Ермольев, А.Дранков, П.Чардынин, В.Старевич, Я.Протазанов, А.Санин, И.Мозжухин, и многие другие. Е.Бауэр умер еще в 1917 г.

Выводы к главе I

[36] Там же. С.490.
[37]Цит. по: Великий кинемо. С.490.

Первый этап отечественного кинодекорационного искусства охватывает период с 1908 по 1919 гг., с появления первого игрового фильма «Понизовая вольница (Стенька Разин)» до национализации кинопромышленности в 1919 г.

На заре своей истории кинематограф испытывал большое влияние приемов организации пространства со стороны старших видов искусств. Писаный на холсте задник в виде декорации, бутафорская мебель пришли из фотоателье, кулисный характер планировки, расчет на общий план, утрированный грим и детали костюма – из театра. Из-за плоской декорации и мизансцена была плоской, горизонтальной. Актер работал в заданном узком коридоре. Холщовые декорации, на которых было написано буквально все: и окно, и птичка в клетке, и свет из окна, снимались первоначально на натурных площадках. При малейшем дуновении ветра декорации колыхались, платья и прически актеров раздувались. В помещении фронтальное освещение по типу театральной рампы делало и без того неглубокое игровое пространство еще более плоским. Но экранное поле требовало глубины. Кинематограф в отличие от театра давал зрителю возможность увидеть актера и предметный мир крупным планом. Однако игровая площадка крупного плана была крайне узкой, ограниченной конусом видения пространства киноаппаратом. Горизонтальные театральные мизансцены не подходили для кино. И мизансцена, и организованное под нее пространство неизбежно должны были развиваться в глубину.

К моменту прихода Бауэра в кино (1913 г.) у отечественной кинопромышленности появилась своя производственная база: открылись первые кинопавильоны оранжерейного типа (кинофабрики), специально предназначенные для съемок игровых фильмов. Большим шагом в создании достоверных павильонных декораций стало изобретение модульной системы (так называемый фундус) в 1912 г. Стены интерьеров на ведущих кинофабриках монтировались из фанерных блоков, затем оклеивались настоящими обоями или обтягивались тканью. В дополнение к

ним строились реалистичные архитектурные элементы: лестницы, окна, двери и т.д. Декорации стали заполнятся не бутафорской, а настоящей мебелью и предметами.

Бауэр совершил переворот в искусстве организации кинематографического пространства, радикально отличающегося от организации пространства театральной сцены. Он разобрался в специфике экранного поля и придумал совершенно новые приемы, которые в последующей истории киноискусства полностью раскрыли свой творческий потенциал. Он использовал глубинную мизансцену систематически, как прием. Отказался от театрального грима и костюма. Он создал разомкнутую многоплановую декорацию и по-новому осветил её. Впервые можно говорить о световой схеме киносъемки. Именно благодаря Бауэру в обществе в целом стало меняться отношение к кинематографу. На него постепенно стали смотреть не как на дешевый балаган, а как на новый, особый вид творчества, получивший название «светотворчество». Самая верхушка творческой интеллигенции начала обращаться к кинематографу. В кино пробовали свои силы такие гиганты театрального искусства, как Всеволод Мейерхольд и Федор Шаляпин, а звезды Московского художественного театра режиссер Александр Санин и художник Владимир Егоров, однажды поработав в кино, так навсегда в нем и остались.

Декорация Бауэра была не только глубинной, но и позволяла проводить съемку разных планов несколькими кинокамерами. Затем на монтажном столе режиссер, работая с негативом, создавал монтажный ряд своего кинопроизведения, чередуя общий, средний и крупный планы. Многие декорации Бауэра задумывались так, чтобы обеспечить движение камеры. И натурная, и павильонная декорационная среда всегда работала на драматургию и создавала определенный образ. Бауэр придавал этому огромное значение. Современники вспоминают, что он подолгу смотрел в глазок аппарата, и мог остановить съемку, отправившись за каким-либо понадобившимся ему в данной сцене предметом. Когда техническая база фабрики Ханжонкова окрепла, он стал эти предметы делать на заказ. Есть свидетельства, что

Бауэр специально заказывал мебель к фильмам по своим эскизам, костюмы также шились на заказ. В ателье Ханжонкова стали строить грандиозные, многоярусные декорации. Тем не менее, Бауэр всегда мастерски использовал универсальную декорацию из черного бархата, создавая иллюзию огромных интерьеров. Его главная заслуга заключается в подходе к кино как к искусству пространственному, в котором пространство специально организовано как образная среда движущегося в ней персонажа, что стало основополагающим принципом работы кинохудожника в России. Евгения Бауэра можно считать основоположником кинодекорационного искусства нашей страны и первым основателем школы кинохудожников.

Профессия художника еще окончательно не выделилась из среды создателей фильма в 1908-1919 гг. Евгений Бауэр был и художником, и режиссером. Владислав Старевич также был универсалом. Он выполнил функции всех участников киногруппы от сценариста до осветителя на фильме «Ночь перед рождеством». Художник Владимир Егоров всегда ставил свет в своих декорациях. В дальнейшем световая схема стала прерогативой оператора. Так же как Бауэр Егоров умел создавать глубокие, или как тогда говорили, стереоскопические декорации и освещать разные планы боковым светом. Он был мастером постановки натурных сцен в павильоне, что не всегда удавалось самому Бауэру, благодаря редкому умению работать со светом. Тем не менее, в последний период раннего русского кино, в 1916-1919 годы на ведущих фабриках уже наметилась специализация. Бауэр с 1916 года стал дополнительно приглашать художников на свои постановки. Кинохудожниками бауэровской школы можно считать выпускника Строгановского училища 1912 года Алексея Уткина, штатного художника ханжонковского ателье Василия Рахальса и молодого помощника художника, который после смерти учителя заканчивал его картины, Льва Кулешова. Владимир Егоров, влияя на режиссера и вторгаясь на территорию оператора, все же всегда оставался художником. С его приходом в кино в 1915 году началось формирование профессии художника кино.

Театральные художники принесли с собой культуру эскизной разработки будущих декораций. Однако эскиз театрального художника совсем не годился для кинопостановки. И световая схема, и принцип построения пространства отдельными планами в глубину требовали иного вѝдения со стороны художника. Владимир Егоров стал непревзойденным мастером киноэскиза. В арсенале проектных средств кинохудожников в те ранние годы утвердился также макет. Сергей Козловский особенно прославился своими макетами, которые коллеги любовно называли «игрушками». Художник создавал макеты с разным функциональным назначением. Во-первых, для съемок эпизодов, которые невозможно было выполнить на натуре. Так с использованием динамических макетов Козловского была снята авария поезда в раннем несохранившемся фильме и взлет интерпланетофона в кинокартине Протазанова «Аэлита». Второй тип макетов имел рабочее предназначение. Он создавался для обсуждения плана съемки с режиссером и оператором. Предварительное планирование декорационной застройки с использованием трехмерной модели значительно упрощало будущий съемочный процесс и способствовало гармоничному взаимодействию декорационной среды, актерской мизансцены и движения аппарата в пространстве кинокадра.

В 1908-1919 гг. шел поиск допустимой степени условности киноэкрана. Театрализация, гиперреализм и живописная стилизация порождали интересные фильмы, но не стали магистральным путем развития отечественного кинодекорационного искусства. Главным направлением оформления предметно-пространственной среды в русском кино стала выразительность в рамках реалистической достоверности образа. Русский стиль в кино, характеризовавшийся замедленным темпом действия, психологизмом и внутренней насыщенностью актерской игры, дополнялся продуманной, образной материальной средой, вниманием к деталям и высоким качеством исполнения.

ГЛАВА II.

ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА КИНОФИЛЬМА КАК ОБЪЕКТ КИНОДЕКОРАЦИОННОГО ИСКУССТВА В ПЕРИОД НЕМОГО И ЗВУКОВОГО КИНО (1919-1946)

«Эскиз – это проект».

«Киномастер подходит к оформлению фильма с молотком и планом».

В.Е.Егоров. 1952

§ 2.1. Расширение системы предметно-пространственной среды кинофильма и типология основных элементов

Кино является промышленностью. С первых дней своего существования по настоящее время кинематограф – это индустрия, производящая предмет широкого потребления – кинофильм. Кино ориентировано на массового потребителя и является весьма доходной статьей индустрии развлечений. Спецификой данного рода производственной деятельности является то, что оно удовлетворяет не физиологические, а духовные потребности населения, и возникает только на определенном этапе развития технологий. Но как любая промышленность кино включает в себя два обязательных взаимозависимых цикла: собственно производство и сбыт, который в кино называется прокат.

Советский период в кинематографе начинается не с Октябрьской революции 1917 года, а с национализации кинопромышленности декретом председателя Совнаркома В.И.Ленина в августе 1919 года. В ведение государства, согласно декрету, перешли и производственные мощности (кинофабрики), и прокатные (кинотеатры). В стране была объявлена политика «военного коммунизма». Последствия тотальной национализации были катастрофическими для кино.

«Ателье, брошенные хозяевами-частниками, пустовали. В их разбитые стеклянные крыши и стены лил дождь, летел снег. Обширные помещения, заваленные фанерными щитами, остатками декораций и бутафорским хламом, вымерзали. Лопались трубы водяного отопления. Ступени лестничных переходов обрастали льдом, превращались в узкие крутые скаты. Производства кинокартин не было»[38]. Так продолжалось несколько лет. С переходом в начале 1920-х гг. на новую экономическую политику (нэп), которая сменила политику «военного коммунизма», в Советской России стали возрождаться рыночные отношения, и постепенно жизнь начала входить в нормальное русло. Реанимация кинопроизводства началась, как всегда, с проката. В 1922 г. из Германии привезли «Поликушку» и впервые показали российскому зрителю, а также достали с полок все фильмы Бауэра и другие ленты дореволюционного кино, которые начали крутить в частных кинотеатрах. Правительством была проведена кампания по возвращению творческой интеллигенции на родину. В 1923 г. в СССР вернулись А.Ханжонков, Я.Протазанов, П. Чардынин, А.Толстой, В.Шкловский. Им были предоставлены условия для работы. Александр Ханжонков не очень прижился в новых условиях кинопроизводства, тем более что его фабрика и фабрика Ермольева как самые крупные были оставлены в ведении государства (1-я и 3-я фабрики Госкино соответственно, затем Совкино, позднее на их базе создана киностудия «Мосфильм»). Яков Протазанов стал ведущим режиссером на фабрике «Межрабпом-Русь» (на базе ателье «Русь», позднее киностудия имени Горького), организованной в виде акционерного общества и имеющей в своем активе уставной иностранный капитал. Именно эта студия стала центром кинопроизводства в Москве в 20-е гг., фабрики Госкино от нее отставали в производстве художественных фильмов. В 1924 г. Протазанов выпустил фильм «Аэлита» по повести Алексея Толстого. В 1925 г. вышла на экраны комедия с Кторовым и Ильинским «Закройщик из Торжка», в 1926

[38]Пудовкин В. Мастерская Кулешова // Искусство кино. – М., 1940, №1-2. – С.85.

– «Процесс о трех миллионах» с теми же артистами, затем появились экранизации: «Сорок первый» (по повести Б.Лавренева), «Человек из ресторана» (по повести И.Шмелева), «Белый орел» (по повести Л.Андреева), «Чины и люди» (по рассказам Чехова), комедия «Праздник святого Йоргена» с Кторовым и Ильинским – заметные и до сих пор любимые зрителем немые фильмы режиссера Протазанова. Другими шедеврами студии были: «Папиросница из Моссельпрома» (1924, режиссер Ю.Желябужский), «Мисс Менд» (1926, режежиссеры Ф.Оцеп и Б.Барнет), «Мать» (1926, режиссер В.Пудовкин), «Девушка с коробкой» (1927, режиссер Б.Барнет). Режиссер-оператор Желябужский, работавший на «Поликушке», с успехом продолжил заниматься экранизациями, сняв Москвина в главной роли фильма «Коллежский регистратор» по повести А.С.Пушкина «Станционный смотритель». С 1924 г. с киностудией начал сотрудничать актер МХТ и Малого театра Константин Эггерт, режиссерским дебютом которого стал первый советский фильм ужасов «Медвежья свадьба», вышедший на экраны в 1925 г. По сюжету главный герой, которого играл сам режиссер, на собственной свадьбе превратился в медведя и загрыз молодую жену. После «Медвежьей свадьбы» Эггерт в лучших традициях синтеза мхатовской актерской игры, литературы и кино экранизировал историческую драму И.Лажечникова «Ледяной дом» и роман А.Толстого «Хромой барин». Художником на этих фильмах был Владимир Егоров.

На студии трудились художники кино, добившиеся значительных успехов еще в дореволюционный период: Владимир Егоров, Сергей Козловский, Владимир Баллюзек, Виктор Симов и другие. Фильмы с их участием отличались смелыми экспериментами в изобразительной стилистике, выразительными и неординарными декорационными решениями, тонким пониманием и умением изобразить на экране исторические и культурные особенности и новыми открытия в области комбинированной съемки. Уровень изобразительно-декорационной культуры студии был необыкновенно высоким. Отечественное кинодекорационное искусство

успешно развивалось на ее базе в 1920-е годы. В бурные 20-е, разумеется, не обходилось без горячих дискуссий и непримиримых принципиальных оценок. Режиссер и актер Эггерт, снискавший большую популярность, не раз становился объектом критики. Маяковский в его лице высмеивал нэпманское мировоззрение: «Перед плакатом «Медвежья свадьба» нэпачка сияет в неге: – И мне с таким медведем поспать бы! Погрызи меня, душка Эггерт!» (Стихотворение «Становление быта»). Молодой пролетарский режиссер Сергей Эйзенштейн называл продукцию студии обывательско-реакционной. Большое число кинолент этой студии утрачены. Государственный сектор кинематографии сильно отставал от нэповской студии «Межрабпом-Русь» в количестве своих художественных картин, но именно он стал центром формирования советского киноавангарда, где разрабатывались теории монтажного кино. Монтажному кино было свойственно стремление к натурной съемке и замене профессионального актера натурщиком (Лев Кулешов) или непрофессиональным исполнителем – типажом (Сергей Эйзенштейн), вплоть до объявления ненужности игровых фильмов вообще и ограничения сферы кинематографа одной только документалистикой (Дзига Вертов).

Большую деятельность по развитию нового, монтажного направления в кино и в подготовке кадров советской кинематографии развернул ученик Бауэра Лев Кулешов. Через всю жизнь он пронес твердое убеждение в том, что только художник-режиссер может создать настоящее кинопроизведение и сохранил добрые чувства к своему учителю, несмотря на то, что Бауэра в советский период вычеркнули из истории кино. Однако то новое, что внес Кулешов в теорию и практику кино, отрицало опыт его учителя.

У Бауэра Кулешов получил азы: научился строить декорации, освоил принципы композиции кадра и правила освещения, а также перенял монтажный характер построения фильма и работы с актером. После смерти учителя он продолжал работать на фабрике Ханжонкова в качестве художника. В 1918 г.

написал статью «Искусство светотворчества», в которой определил кинематограф как искусство светотени, преображающее фактуру вещей и человеческих фигур, но затем переключился с идеи светототворчества на монтаж. Исследуя природу монтажа, он значительно продвинулся на этом пути и переработал монтажные наработки Бауэра. В 1919 г. после национализации кинопромышленности он организовал учебную мастерскую в Госкиношколе (ГИК, ныне ВГИК), которая выпустила в свет таких мастеров киноискусства как В.Пудовкин, Б.Барнет, В.Фогель, П.Галаджев, П.Подобед, С.Комаров, Л.Оболенский, А.Хохлова. В недрах мастерской Кулешова происходила и теоретическая, и практическая разработка киноязыка. Ее особенностью была универсальность подготовки будущих специалистов: все умели делать все, от режиссуры и актерского мастерства до функций художника и осветителя. Так будущий режиссер Всеволод Пудовкин играл как актер, выполняя сложнейшие каскадерские трюки, и работал художником на фильмах Кулешова «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924) и «Луч смерти» (1925, сценарий также написан Пудовкиным).

Имя Льва Кулешова очень хорошо известно в мировом киноведении как одного из родоначальников теории монтажа и открывателя феномена, получившего название «эффект Кулешова». Кулешов пришел к своему открытию, как он сам вспоминает, совершенно случайно сопоставив человеческое лицо с другими объектами. Он соединил один и тот же кадр – крупный план короля русского немого кино актера Ивана Мозжухина, с различными другими кадрами – с тарелкой супа, миловидной девушкой, детским гробиком и т.д. Он заметил, что в монтажной взаимосвязи эти кадры приобретали разный смысл: богатая мимика лица актера как будто менялась в зависимости от того, какой кадр следовал за ним. «Открытие ошеломило меня, – пишет он в воспоминаниях. – Я убедился в величайшей силе монтажа. Монтаж – вот основа, сущность построения кинокартины!»[39] Любопытна

---

[39] Кулешов, Л. Хохлова, А. 50 лет в кино. – М.: Искусство, 1975. – 303 с.

сама история присвоения имени Кулешова данному эксперименту в мировом киноведении. Во время чествований Всеволода Пудовкина в Институте киноведения в Париже в 1951 году, председатель института Марио Рок особо отметил его заслугу как изобретателя «эффекта Пудовкина». Несмотря на торжественность церемонии, Пудовкин счел необходимым прервать оратора и объяснить, что изобретателем данного эффекта является не он, а его учитель Лев Кулешов, а сам он лишь описал в одной из своих книг прием, который тот открыл.

Суть открытия Кулешова – в особенности восприятия зрителем монтажной конструкции: два разных отснятых изображения при их соединении порождают новое впечатление, которого не дает ни первое, ни второе изображение по отдельности. Разработанный практический метод киноязыка на основе данного открытия – это динамический смысловой монтаж, т.е. выстраивание семантической связи между двумя кадрами, при котором каждый кадр трактуется в связи с содержанием соседних кадров. Главную роль в последовательности кадров играет не детальная демонстрация действия и даже не нарратив, а возникающая в восприятии ассоциативная связь, формирующая образ. Монтаж становится главным методом художественной выразительности кинематографа, а режиссер – главным автором кинопроизведения.



Рис.4. Семантическая подвижность визуального образа. Изображение «капля» меняет свой смысл в сочетании с другим изображением.

Кулешов был убежден, что, если режиссер не является профессиональным художником, то он не может создать ничего выдающегося. Актеры-натурщики и предметно-пространственная среда являются красками такого художника, а монтаж – кистью, с помощью которой тот наносит краски на полотно своего произведения.

Свои мысли по поводу монтажа Кулешов успел проверить в 1918 год, еще до распада кинопромышленности, в кинокартине под названием «Проект инженера Прайта». В этом фильме Кулешов использовал монтаж для создания того, что он впоследствии назвал «творимой земной поверхностью», т.е. соединение нескольких мест действия в одно путем монтажной склейки. В одной из сцен герои фильма, проходя по лесной просеке, должны были рассматривать электропровода на фермах. Лев Кулешов свидетельствует, что людей сняли в одном месте, а электрические фермы совсем в другом. В монтажной фразе все получилось логично – люди показывали на нечто, находящееся вверху, а следующим кадром зрителю демонстрировали провода. Произошел акт творения виртуальной местности, не существующей в реальной действительности. Для достижения эффекта единого восприятия разных кусков Кулешов значительно укоротил кадр. Вера Ханжонкова вспоминает, что, когда на монтажном столе стали появляться кадры 5–3–1 метр, среди монтажниц поднялся ропот. Они ранее не видели кадра, короче 10 метров[40], и считали эксперименты Кулешова порчей пленки, говорили «о том, какая из этого должна «окрошка» получиться»[41]. Разница в длине кадра была разительной. Если у Бауэра средний кадр составлял 20 секунд, то у его ученика – только 4. Еще короче средний кадр у Сергея Эйзенштейна и Всеволода Пудовкина в их полнометражных художественных фильмах, впервые демонстрировавшийся на экранах в 1926 г. – «Броненосец «Потемкин»»» и «Мать», и у выдающегося режиссера документального кино Дзиги Вертова – 3 и менее трех секунд!

Пудовкин снял кинофильм по роману Горького «Мать» на фабрике «Межрабпом-Русь». У него были свои взгляды на роль актера и художника в кинопостановке. Для своего фильма он пригласил профессиональных актеров (Николая Баталова и Веру Барановскую) и очень опытного художника Сергея

---

[40] Непрерывность восприятия видеоизображения достигается быстрой сменой неподвижных картинок-кадриков с частотой 24 кадра в секунду и более. Один метр 35мм кинопленки содержит около 50 кадриков, и, следовательно, длится на экране 2 секунды, а десять метров – 20 секунд.

[41] Цит. по: Великий кинемо. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – С.472.

Козловского. Николай Баталов – профессиональный актер 2-й студии МХТ, работавший в театре с 1916 года, был открыт для кино Протазановым. Режиссер впервые пригласил его на главную роль в кино в своем первом советском фильме по фантастическом роману А.Толстого «Аэлита». Баталов блистательно сыграл в нем роль красноармейца Гусева, после чего стал самым востребованным актером немого кино нашей страны. Вера Барановская играла в Художественном театре с 1903 по 1915 гг., а с 1916 года помимо театра начала сниматься в кино.

Название фильма	**Режиссер**	**Год**	**Ср. кадр (сек.)**	**Макс. кадр (сек.)**	**Мин. кадр (сек.)**
Сумерки женской души	Бауэр	1913	21,8	107	1,1
Немые свидетели	Бауэр	1914	41,3	190,9	1,4
Дитя большого города	Бауэр	1914	25,6	176,2	1,8
После смерти	Бауэр	1915	21,2	182	2,5
Проект инженера Прайта	Кулешов	1918	4,9	25,8	0,1
Необычайные приключения м-ра Веста в стране большевиков	Кулешов	1924	4,3	26,1	0,1
Луч смерти	Кулешов	1925	3,6	35	0,2
По закону	Кулешов	1926	4	44	0,2
Броненосец «Потемкин»	Эйзенштейн	1925	3	32	0,1
Мать	Пудовкин	1926	2,8	36,2	0,1
Человек с киноаппаратом	Вертов	1929	2,3	22,6	0

Цифры посчитаны по данным, опубликованным на сайте www.cinemetrics.lv

Рис.5. Синеметрика раннего русского кино и авангарда

(длительность среднего, максимального и минимального кадра в секундах)

Все интерьеры фильма Пудовкина «Мать» были выполнены в павильонах киностудии «Межрабпом-Русь». Очень достоверно смотрится на экране улица рабочей слободки, также являющаяся павильонной декорацией. На роли второго плана Пудовкин подбирал не актеров, а типажи. Во второй части фильма превалируют натурные съемки. Влиятельный критик и теоретик Виктор Шкловский

метко назвал фильм «Мать» кентавром, так как в нем соединились идеи натурного монтажно-типажного кино и более традиционного, ориентированного на актерскую игру постановочного кино.

Эйзенштейн был более последовательным. В начале 1926 года на экраны вышел его знаменитый «Броненосец «Потемкин»»», для которого все исполнители подбирались по типажу, а декорации хотя и имели место быть, являлись для режиссера вынужденной мерой, а не свободным выбором. Проводить съемку на подлинном броненосце оказалось невозможным, да и масштаб задуманных сцен требовал более широкого и приспособленного для съемки пространства. Декорации, построенные для «Броненосца» художником 1-й фабрики Госкино Василием Рахальсом, играют в фильме заметную роль – это сам броненосец «Потемкин», в том числе и декорация палубы в трагической сцене казни матросов. Также художником был создан точный макет судна для комбинированных съемок.

«Свободная» конкуренция рыночных отношений с государственным регулированием закончилась в СССР довольно быстро. 1928 год считается последним годом нэпа. С этого года регулируемая экономика стала развиваться по пятилетним планам. В кинематографе все производственные и прокатные мощности вновь перешли в руки государства. В стране началась коллективизация, затем индустриализация. Количество выпускаемых художественных фильмов опять начало сокращаться. За годы нэпа кинопромышленностью был достигнут внушительный результат: в 1925 г. в стране вышло 65 игровых картин, в 1927 – 75, в 1928 – 97, а в 1930 году налаженное кинохозяйство произвело более 100 кинокартин. В тридцатые годы начался спад (количество выпускаемых лент колебалось от 40 до 50), который естественным образом продолжился в годы Великой Отечественной войны. После войны вместо подъема кинопроизводства в стране-победителе наблюдается усугубление ситуации уже в силу чисто политических причин. В 1951 году в СССР всеми киностудиями страны было произведено всего лишь 9 игровых

лент – столько же, сколько в 1908 году, когда отечественный кинематограф только зародился. Время искусственного занижения кинопроизводства в 1946-1953 гг. получило в киноведении название «период малокартинья».

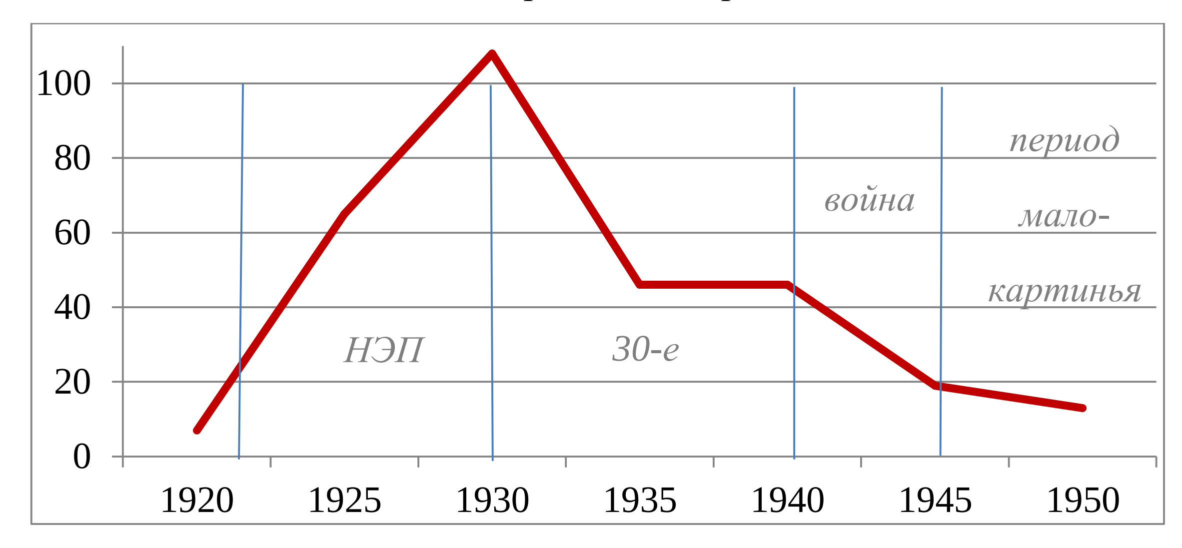


Рис.6. Количество игровых фильмов, выпущенных в СССР с 1920 по 1950 гг.

Конец 20-х – начало 30-х годов были в кинематографе временем величайших перемен не только с политико-экономической, но и с технологической точки зрения – в кино пришел звук! Первый звуковой фильм в СССР появился усилиями энтузиазмом прирожденного экспериментатора режиссера Николая Эккав в 1931 году на студии «Межрабпомфильм», переименованной в ходе реорганизации студии «Межрабпом-Русь». Фильм Экка1931 года о жизни беспризорников под названием «Путевка в жизнь» получился удачным. В нем блистал звезда советского немого экрана Николай Баталов, оказавшийся замечательным говорящим актером. После «Путевки в жизнь» на всех крупных студиях стали выпускать звуковые фильмы. Звук ознаменовал конец периода натурного монтажно-типажного русского авангарда, который неразрывно был связан с немым кино. В 1930-е и годы и первой половине 1940-х на экраны страны непрерывным потоком стали выходить звуковые исторические и военно-исторические фильмы: «Чапаев», «Мы из Кронштадта», «Зори Парижа», «Петр I», «Александр Невский», «Минин и Пожарский», «Суворов», «Кутузов», «Иван Грозный», «Адмирал Нахимов»; экранизации классики: «Иудушка

Головлев», «Петербургская ночь», «Бесприданница», «Гроза», «Дубровский», «Маскарад», «Медведь», «Человек в футляре», «Дело Артамоновых», «Дети капитана Гранта», «Без вины виноватые»; комедии и мелодрамы: «Веселые ребята», «Цирк», «Волга-Волга», «Трактористы», «Свинарка и пастух», «Девушка с характером», «Сердца четырех», «Подкидыш», «Антон Иванович сердится»; сказки и научная фантастика: «Космический рейс», «Новый Гулливер», «Золотой ключик», «Доктор Айболит», «По щучьему велению», «Василиса Прекрасная», «Кощей бессмертный», «Золушка». Сложилась парадоксальная ситуация – несмотря на то, что нэп отменили, в кино он победил как киножанр. Все советское кино стало постановочным, актерским, со связным, логически развивающимся сюжетом, в котором важную роль играли диалоги. Кадр в звуковом кино естественным образом удлинился. Павильонная декорация стала основным местом съемки как интерьеров, так и натурных объектов. Кинематограф обратился к историческим темам, к экранизации, комедии и мелодраме и даже к сказке и фантастике, в которых роль художника фильма и его искусства бесконечно велики.

Таким образом, в период с 1919 по 1946 в отечественном кино произошло значительное расширение жанров и тем, что в свою очередь привело к расширению системы предметно-пространственной среды кинофильма. Без художника уже стала немыслима постановка любого кинофильма вне зависимости от его тематики. С развитием исторического, сказочного и фантастического жанров нагрузка на художника значительно возросла. Произошла дифференциация художественных профессий в кино. В отдельную кинопрофессию выделились гример, художник по костюму, реквизитор, декоратор, макетчик, фоновик. В начале 1940-х гг. Егоров перестал самостоятельно разрабатывать костюмы, перепоручив эту часть работы художнику более узкой специализации. В 1938 году в исторической кинокартине «Александр Невский» Эйзенштейн первым зафиксировал изменившееся состояние дел, назвав в титрах Иосифа Шпинеля *главным* художником. Главный художник или

художник-постановщик, как его стали называть позднее, оказался во главе целого штата сотрудников художественных, дизайнерских, строительных и инженерных специальностей. Область приложения усилий такого коллектива оказалась чрезвычайно широкой.

Концентрическая модель элементов ППС игрового фильма

В данной диссертации разработана типология основных элементов предметно-пространственной среды кинофильма, требующих внимания художника. (Илл.11) Она построена в форме расходящихся концентрических кругов с центром в актере.

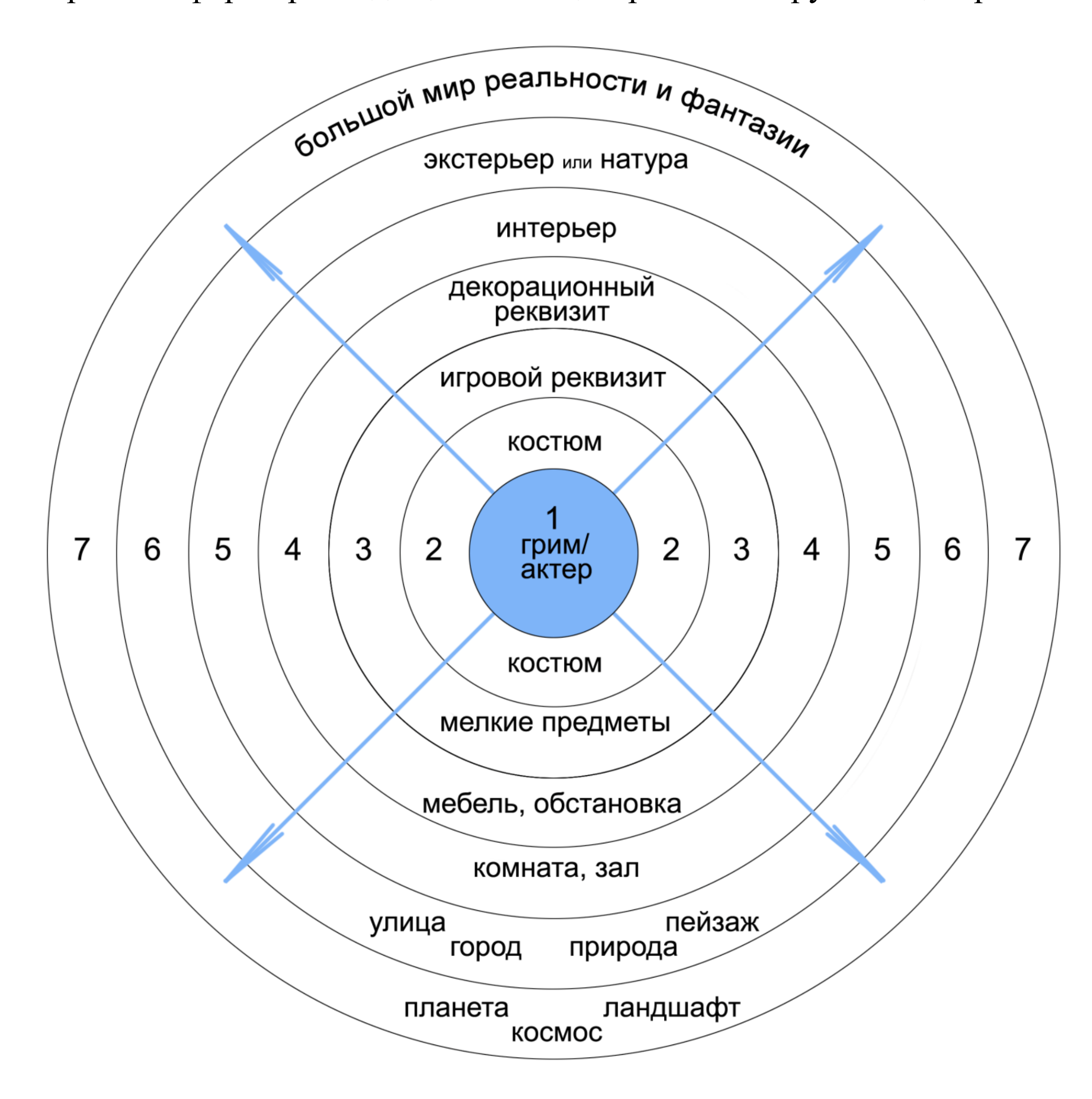


Рис.7. Концентрическая модель элементов ППС в кино

Первый круг – грим.

Если поместить актёра в центр предметно-пространственной среды фильма и вычленить самый близкий к нему элемент, то это окажется лицевой грим, парик и другие объекты грима, которые непосредственно контактируют с телом актера. Грим в кино значительно отличается от театрального, поскольку в кинематографе наличествуют крупные планы, и, следовательно, киногрим должен быть тонким, естественным и гибким, не препятствующим мимике актера. Бауэр сам занимался гримом, так как тональная передача цвета черно-белой пленкой в раннем кино была весьма прихотливой. Лучше всего на экране читались желтые и фиолетовые тона, которые и преобладали в то время в гриме и в костюме. В 1930-е годы в этой области произошел значительный прогресс благодаря усилиям великолепного мастера портретного грима Владимира Яковлева. Запоминающиеся образы пиратов в кинокартине «Айболит» (1938), образ Бабы Яги, исполненный Георгием Милляром в кинокартине «Василиса Прекрасная» (1939), созданы художником по гриму Яковлевым. Он также первым разработал и применил пластический грим, позволивший добиться портретного сходства актеров с их историческими прототипами в фильмах «Яков Свердлов» (1940), «Лермонтов» (1943) и многих других.

Второй круг – костюм.

Вторым кругом элементов является костюм, также непосредственно соприкасающийся с актером. Если в раннем кино большинство костюмов брали из театральных гардеробов, то в советское время создание оригинальных костюмов для кинопостановки стало уже нормой. Режиссер Протазанов пригласил известную театральную художницу Александру Эстер на свой первый фильм в Советской России «Аэлита» (1924). Разработанные ею костюмы для царицы Марса и её подданных – одно из самых ярких впечатлений от фильма. Очень остро смотрятся стилизованные исторические костюмы в фильме Эйзенштейна «Александр Невский»

(1938). Антифашистский пафос этого предвоенного фильма удалось выразить и в костюме. Художником по костюмам и реквизиту был Константин Елисеев. В самом конце периода в 1946 году выпустила свой первый фильм под названием «Пятнадцатилетний капитан» молодая выпускница текстильного института Ольга Кручинина. В отличие от других модельеров она полностью посвятила себя работе в кино. В дальнейшем она воспитала множество учеников, преподавая во ВГИКе на открывшемся на художественном факультете отделении художников по кинокостюму. Кручинина знаменита своими совместными фильмами с режиссером Александром Птушко, среди которых «Каменный цветок», «Садко», «Илья Муромец», «Сказка о царе Салтане», «Руслан и Людмила» и другие. (Илл.12)

Такие художники-постановщики, как Владимир Егоров, Алексей Уткин, Исаак Махлис разрабатывали не только декорации, но и костюмы. Фильм Е.Дзигана «Мы из Кронштадта» (1936) решен в стилистике авангарда 20-х годов с сознательным использованием цитат из творчества А.Родченко и «Броненосца» Эйзенштейна. Егоров в эскизах костюмов к этому фильму дал точные образные характеристики главных действующих лиц: разудалого матроса-балтийца, сдержанного пехотного командира-латыша и др. (Илл.13) Художник никогда не ограничивался одним лишь техническим изображением костюма в своем эскизе. Он всегда создавал образ действующего лица, причем не только средствами самого костюма, но и пластикой персонажа. Этот образ был, как правило, настолько точным и выразительным, что без каких-либо купюр переносился режиссером и актером на экран. Так с роли командира-латыша в фильме «Мы из Кронштадта» потянулась в творчестве актера Олега Жакова галерея образов советских командиров – сдержанных, волевых, интеллигентных людей. Егоров решил образ несколькими выразительными штрихами: командир одет в такую же серую солдатскую шинель, как и другие пехотинцы, но шинель на нем всегда аккуратно застегнута до самого верха и перетянута поясом. На шее висит бинокль – единственный отличительный признак

командира. Он чуть опустил голову и смотрит с эскиза на зрителя слегка исподлобья – взгляд одновременно смущенный и пристальный. Именно таким сыграл его Жаков. Очень красноречиво о вкладе художника в фильм говорит галерея образов, созданных Егоровым для фильма-сказки А.Роу «Василиса Прекрасная» (1939). Эскизы персонажей точно совпадают с их экранным воплощением не только формально по костюму и гриму, но и по драматургии самой актерской игры. Егоров, вероятно, принимал участие и в кинопробах на главные роли – в своем личном архиве он хранил фотографии актерских проб именно этого фильма. По ним можно проследить, как оттачивались образы положительных героев – Ивана и Василисы, всегда представляющие для художника наибольшую сложность.

Совсем другие задачи стояли перед художником Махлисом в кинокартине «Чапаев» (1934). Изобразительное построение фильма близко к хроникальной стилистике. Махлис проделал большую работу по сбору и изучению изобразительного материала «живых документов» эпохи, знакомясь с местами событий, архитектурой, костюмами, бытом периода гражданской войны. Однако художник не следовал слепо собранному материалу, не «оживлял» изображаемую действительность, а творчески ее перерабатывал. В серии эскизов художник дает яркую характеристику внешнего облика героя. Чапаев в бурке, на коне, среди бойцов, в штабе – всюду ощущается самобытный характер персонажа. Актер Бабочкин, игравший роль Чапаева, очень точно воплотил пластику этих эскизов на экране. (Илл.12) Художник также находит путь к созданию жизненно достоверной среды посредством точного отбора деталей, характерных и важных для действия. Ему удается достигнуть той меры обобщения и простоты, которая делает восприятие зрелища легким, волнующим и убедительным. В результате на экране возникает емкий зрительный образ настолько естественный и правдоподобный, что огромная работа художника становится незаметной.

Третий круг – игровой реквизит.

Если двигаться далее от актера, то следующей сферой приложения усилий художника будет игровой реквизит (объекты, которые актер использует в своей игре – сумки, зонтики, характерные предметы своего персонажа, а также небольшие предметы из обстановки, в первую очередь посуда и еда). Немое кино – золотой век игрового реквизита. Недокуренная, еще дымящаяся сигарета из фильма «Мисс Менд» (1926) говорила зрителю о том, что в комнате совсем недавно побывал преступник; дорогие карманные часы, подаренные хозяином рабочему в кинокартине «Златые горы» (1931), становились визуальным символом угнетения бедных богатыми; целые потоки лорнетов, перчаток, бутылок шампанского, штыков, дорогих заводных игрушек, военных фуражек и орденов, лаптей и сапог, атрибутов религии и царской власти вели со зрителем свой невербальный разговор в киноленте «Октябрь» (1927) в рамках теории интеллектуального монтажа режиссера Эйзенштейна. В звуковой период слово потеснило предмет в его семантической функции. Однако у лучших режиссеров, операторов и художников реквизит всегда оставался сильным срытым средством выразительности. Режиссер Пудовкин, прославившийся меткими предметными метафорами в своих немых лентах, и в звуковом историческом кино остался внимателен к детали. Так смертельное ранение адмирала Нахимова в голову показано им через крупный план оступившейся ноги адмирала, к которой упала выпавшая из его рук подзорная труба.

Четвертый круг – декорационный реквизит.

Четвертым кругом можно считать более крупный реквизит, в первую очередь, мебель, обстановку интерьеров, оборудование и другие объекты натурных и павильонных декораций. В кино объекты четвертого круга называют обстановочным или декорационным реквизитом. Основные принципы обстановки декораций были сформулированы еще во времена Бауэра. Концепция «диковинки», многослойность заднего плана, переднеплановые объекты – все аспекты образной и пространственной архитектоники декорации Бауэра были усвоены советским

кинодекорационным искусством. В творчестве Егорова они получили дальнейшее развитие. Так же как и Бауэр, Егоров стремился придать образность предметному миру экрана. Гигантское кресло, в котором очень маленьким смотрелся Дориан Грей и совсем ничтожным богатый наследник из фильма «Мисс Менд» (1926), гигантский самовар, вокруг которого плясало провинциальное общество фильма «Анна на шее» (1929), гигантская женская туфелька в витрине магазина из кинокартины «Конвейер смерти» (1933), гигантский мальтийский крест за троном Павла I в кинофильме «Суворов» (1940) – так художник выделял главное и типическое в своих фильмах. Характерную деталь Егоров вполне сознательно делал укрупнённой. Он знал, что кадр длится на экране секунды, иногда даже доли секунды. У зрителя фильма не бывает возможности рассматривать изображение, как станковую картину, поэтому впечатление от кадра должно быть создано быстро, и это впечатление должно быть ярким. Егоров безошибочно умел отсечь лишнее и найти точные детали, которые передавали дух эпохи и места действия, раскрывали драматургию сцены и психологию персонажа и мгновенно создавали у зрителя нужное настроение. (Илл.14)

Егоров мастерски использовал человеческую фигуру в качестве ориентира масштабных соотношений – не только фигуру персонажа обычного роста, но и типичные для декорационного реквизита картины и афиши, которыми оформлялась стены. Правда, фигуры на этих картинах были огромными, в три-четыре человеческих роста. Всегда рядом с такой картиной на эскизах и в фильмах для ориентира стоял и действовал человек. Как известно, человеческое восприятие – результат работы мозга. Гигантская картина просто не может висеть на небольшой стене, а понять, что она гигантская, нашему мозгу помогала фигура обычного роста. С помощью таких приёмов Егоров «поднимал» потолки и «раздвигал» стены тесных съемочных павильонов, за что и получил прозвище «большого колдуна» и «волшебника». (Илл.15)

Пятый круг – интерьер.

Пятый круг – павильонные интерьеры – самый распространенный декорационный объект в игровом кино. В этом круге элементов наследие Бауэра оказалось наиболее ценным. Принципы разомкнутой многоплановой декорации, световая схема с отдельным освещением планов интерьера и общеконтровым светом, умелое использование черного бархата и драпировок прочно вошли в практику советского кинодекорационного искусства. Художники освоили секреты строительства перспективной декорации – строения с утрированной перспективой: поднимающимся полом, занижающимся потолком и сужающимися стенами. Совместно с первоплановыми объектами из четвертого круга такая конструкция легко создавала на экране иллюзию глубины пространства. Обращение отечественного кино к историческому жанру и появление звука многократно усилили значение павильонной декорации, технологии ее отделки, акустических свойств и удобств технической зоны, где размещалась кинокамера, осветительное и звукозаписывающее оборудование. Воспроизведение исторических интерьеров в павильоне привело к необходимости стилизации архитектурных стилей для того, чтобы конструктивные элементы и декор стен позволяли свободно строить актерскую мизансцену и использовать ракурсную съемку. Каноническим примером узнаваемого исторического интерьера в декорации является Чесменская галерея в Гатчине художника Егорова в кинокартине «Суворов» (1940). Большой исторической достоверностью и выразительностью отличаются интерьеры Егорова и Уткина в лентах 1939 года «Степан Разин» и «Минин и Пожарский». (Илл.16)

В 1920-30-е гг. бурно развивалась трюковая декорация, в первую очередь, в фильмах режиссеров Якова Протазанова и Григория Александрова. В кинокартине «Процесс о трех миллионах» (1926) художником МХТ Исааком Рабиновичем был создан уникальный трюковой интерьер, в котором происходил суд над мелким воришкой, ограбившим банкира. По архитектуре декорация зала суда представляла

собой амфитеатр, причем поднимались уступами не только места для зрителей, но и трибуны судьи, прокурора, защитника, ложи прессы и привилегированной публики. Такая конструкция давала, практически, неисчерпаемые возможности для развития комедийной мизансцены. Особенно примечательным в этой декорации было то, что ее облик гармонировал с величественным порталом Исаакиевского собора, который был выбран для натурной съемки в качестве экстерьера зала суда. (Илл.17)

Во второй половине 1930-х гг. камера начала активно двигаться, что привело к переосмыслению плана павильонной декорации. Интерьер стали развертывать в длину в соответствии с линией движения кинокамеры. У оператора появился помощник, который толкал операторскую тележку по рельсам или по гладкой поверхности. Удачной получилась декорация «Коридоры Смольного», снятая с движения в кинокартине Сергея Юткевича «Человек с ружьем» (1938, художник Александр Блэк, оператор Жозеф Мартов). В эпизоде выходец из деревни солдат Шадрин и вождь революции Ленин разговаривали, находясь в непрерывном движении. Динамическая съемка позволила дать с помощью массовки значимый второй план – разноликую людскую и материальную среду, которая характеризовала ситуацию Октябрьской революции 1917 года и роль ее вождя Ленина. (Илл.16)

По свидетельству режиссера Г.Рошаля художник В.Егоров в конце 1930-х гг. был сильно увлечен идеей динамической съемки интерьера. Его увлечение воплотилось в 1945 году в великолепной декорации «Дача Дудукина», снятой с движения оператором В.Яковлевым в кинокартине «Без вины виноватые». Кинофильм был удостоен Государственной премии II степени.

Шестой круг – экстерьер.

Двигаясь от актера с его гримом и костюмом через предмет к интерьеру в описании среды происходящего действия, театр останавливается, а кино легко выходит наружу, во внешний мир, где образуется шестой круг элементов предметно-пространственной среды кинофильма – экстерьер, улица, город, деревня, пейзаж,

природный уголок. Театр испытывает затруднения в передаче объектов шестого круга, а кино в лице братьев Люмьер начиналось именно с этого круга, со съемок в естественной внешней среде при дневном освещении. Наличие объектов шестого круга в кинофильме демонстрирует его возможности как отдельного вида искусства и значительно расширяет образ среды по сравнению с театром. Если объектов шестого круга в фильме не оказывается, то его приравнивают к театральной постановке. Например, фильм Никиты Михалкова «Без свидетелей» (1983) снят в одной декорации малогабаритной двухкомнатной квартиры без показа внешней среды обитания героев фильма. А уникальная лента Альфреда Хичкока «Веревка» (1948) все же дает обязательный в кино общий план внешней среды. Уникальность ленты заключается в том, что режиссер снял весь фильм (81 минута) в один кадр, без видимых стыков и монтажной смены крупности планов. Единственным местом действия, как и в фильме Михалкова, была одна единственная квартира, но режиссер посчитал необходимым в первые минуты фильма-кадра показать городскую улицу, где находилась квартира. Зритель получил возможность вписать происходившие в фильме события в более широкий контекст города, страны, эпохи.

Объекты шестого круга время от времени абсолютизируются натурными направлениями кино, такими как русский авангард, итальянский неореализм, французская новая волна, «Догма-95». Происходит и обратный процесс. В переломные моменты крупных технологических новшеств, таких как введение звука или цвета, материальная среда фильма почти полностью имитируется в павильонной декорации в силу технических причин. По мере освоение технических новшеств кинематограф сочетает натурные съемки с павильонными и с особыми приемами пластической организации кадра. Строго говоря, натурные направления в кино не были в состоянии полностью избежать кинопавильона. Так в кинокартине Пудовкина «Мать» улица рабочей слободки воссоздана художником картины Козловским в павильоне. В конце фильма преобладают натурные съемки. С большой

силой показан процесс внутреннего перерождения главной героини при помощи параллельного монтажа натурных кадров весеннего ледохода на реке с демонстрацией рабочих. Точно так же и в кинокартине Эйзенштейна «Броненосец Потемкин» использовались и натурные объекты (лестница в Одессе) и декорация (палуба броненосца). (Илл.17)

Таким образом, объекты шестого круга хотя и представляют собой внешний мир, улицу, природу, их нельзя сводить лишь к натурным съемкам. Они требуют и павильона, и специальных способов обработки. Владимир Егоров был мастером решать задачи организации пространства для общих планов в тесных павильонах. «Егоров был художником картины Тарича «Крылья холопа», – вспоминает режиссер Г.Рошаль. – Павильоны 3-й фабрики смело можно назвать... минипавильонами. И тем не менее, Егоров умел каким-то особенным образом расширять стены, поднимать потолки, больше того – снимать общим планом натуру с церквами и колокольнями. Когда я рассмотрел декорацию, то увидел, что купола стоят просто на земле и что они ниже меня ростом. Но с точки зрения аппарата они были удивительны»[42]. Даже самые обычные натурные пейзажи шестого круга не обходятся без кинотрюков. Первые цветные фильмы режиссеров А.Довженко (фильм «Мичурин»,1948) и В.Пудовкина (фильм «Жуковский», 1950) открываются серией прекрасных среднерусских пейзажей, в которых облака сняты замедленно, а земля с обычной скоростью кадра. В итоговом кадре с совмещенным изображением облака движутся ускоренно, что повышает эмоциональное воздействие кинопейзажа на зрителя. Знаменитый фильм С.Кубрика «2001: Космическая одиссея» (1968) также открывается 28-минутной серией пейзажей, снятых в Африке. Однако сами по себе натурные пейзажи на экран не попали. В соответствии с замыслом была выполнена павильонная пересъемка африканских пейзажей по методу фронтпроекции с добавлением декорации и актерской сцены.

[42] Егоров В.Е. Театральное и кинодекорационное искусство. Каталог-сборник. – М.: Советский художник, 1971. – С.8.

Седьмой круг – мир.

Седьмой круг – это изображение целых миров – вымышленных или недоступных для человека во времени и пространстве. В него входят фантастические ландшафты, места обитания сказочных и легендарных существ, картины далекого прошлого и будущего, космос, вселенная, внеземные цивилизации. При наличие седьмого круга в фильме, как правило, запускается обратное движение к центру по кругам материальной среды кинофильма. Наличие вымышленного мира предполагает детальную разработку элементов предметно-пространственной среды на всех уровнях. Но седьмой круг может иметь и более локальное применение: во снах, мечтах, воспоминаниях и видениях героев. Далекие миры и фантастический сюжет был интересен кино с момента его рождения. Таковы фильмы-феерии непревзойденного мастера киноиллюзии Жоржа Мельеса. 1902 году он снял длинный по тем времена 15-минутный фильм по мотивам романа Жюля Верна «Путешествие на Луну», который долгие годы пользовался неизменным успехом у публики. Раннее русское кино также не оставалось равнодушным к фантастической тематике. Кинофильмы о призраках, колдунах, проделках чертей и Мефистофеля, а также экранизации сказок русских писателей производились каждым крупным киноателье. Первый полнометражный игровой фильм Советской России был тоже наполнен объектами седьмого круга – он создан по мотивам научно-фантастического романа Алексея Толстого «Аэлита». Герои с Земли отправились на планету Марс, где повстречались с царицей Марса Аэлитой и её народом. Общий вид марсианского города был продемонстрирован публике с экрана с помощью большого макета, выполненного художником Исааком Рабиновичем в стиле конструктивизма. Взлет интерпланетофона с Земли очень достоверно сняли с помощью динамического макета Сергея Козловского. В 1935 году в СССР вышел кинофильм «Космический рейс» (режиссер В.Журавлев, оператор А.Гальперин, художники А. Уткин, Ю.Швец), в котором герои отправились к Луне и высадились

на ее поверхность. Консультировал создателей фильма Эдуард Циолковский. Старт ракетоплана с эстакады на фоне панорамы Москвы, невесомость в кабине корабля, лунные пейзажи, прыжки героев в скафандрах по поверхности Луны в условиях пониженного притяжения – все элементы изобразительного ряда представляли собой сплав художественной фантазии и научной гипотезы о будущих космических путешествиях.

В 1930-е и первой половине 1940-х годов активно развивалась сказочная тематика, которую художники фильмов воплощали в захватывающих картинах вымышленных миров: Александр Птушко и Юрий Швец в кинокартинах «Новый Гулливер» и «Золотой ключик», Алексей Уткин – в фильме «По щучьему велению», Владимир Егоров – в киноленте «Василиса Прекрасная». (Илл.18)

Концентрическая структура предметно-пространственной среды позволяет заметить, что чем дальше от центра, тем более важным становится совершенство комбинированного кадра, в котором так же, как и в обычном, совершенно незаменимыми являются вкус, знания и мастерство художника. На уровне пятого круга дорисовки художника используются для воссоздания потолков интерьеров. На шестом и седьмом уровнях комбинированный кадр становится особенно важным и включает в себя комплексное использование множества особых приемов пластической выразительности кадра, называемых в отечественной кинематографической практике комбинированной съемкой или спецэффектами.

§ 2.2. Особые методы пластического решения пространства кадра

Искусство самых первых художников раннего отечественного кино, с большим мастерством писавших плоские декорации на холстах, не пропало даром. Писаный на холсте фон в павильонной и в натурной декорации проходит черед всю историю классического, пленочного кинематографа, и применяется до сих пор. В доцифровом кинематографе нашей страны искусство писаного фона достигло

бесподобного совершенства. В каждом старом фильме, где есть интерьер, фон за окном написан на холсте. Второй важнейшей областью применения писаных фонов являются общие планы – природные ландшафты, городские пейзажи, фантастические места действия, а также дорисовки павильонных декораций, которые по каким-либо причинам не могут быть построены полностью. Искусство дорисовки кинематографического изображения на больших фонах достигло большого уровня мастерства очень быстро. Художник Сергей Козловский вспоминает о своей работе в 1918 году с режиссером Владиславом Старевичем над фильмом «Молодость Калиостро»: «В нашем распоряжении было небольшое ателье двадцать на двадцать метров, нам же для съемок фильма нужен был грандиозный зал. Его мы сделали по способу дорисовки на большом фоне. На первом плане построили, как обычно, декорацию зала с колоннами, паркетом, потолком и люстрами. Результат этой комбинированной съемки получился отличный»[43].

Великий художник-изобретатель и кукольник, режиссер Александр Птушко был под большим впечатлением мастерства художников-фоновиков киностудии «Мосфильм» при съемках фильма «Руслан и Людмила» (1938, режиссер И.Никитченко). Съемки проездов Руслана, Фарлафа и Рагдая в поисках похищенной Людмилы проводились во дворе студии «Мосфильм» при солнечном освещении на фоне заспинника размером 8 м в вышину и 30 м в ширину. В один день было снято три общих плана с одним и тем же заспинником – фон на нем изменялся художниками во время съемки с помощью обыкновенного пульверизатора с краской, применяемого малярами, а несколько бутафорских камней и деревьев меняли мизансцену среднего и переднего планов[44]. Величайшим фоновиком киностудии «Мосфильм» был Андрей Никулин, закончивший в 1903 году училище имени Штиглица, а в 1920-е начавший работать в кино в Москве. На фильме «Руслан и

---

[43]Из истории кино, вып. 7. – М.: Искусство, 1968. – С. 70.

[44] Птушко, А. Ренков Н. Комбинированные и трюковые киносъемки. – М.: Госкиноиздат, 1941. – С.187-188.

Людмила» он был главным художником, основные свои способности проявив именно как фоновик. Без его участия не обходилась ни одна сколько-нибудь заметная постановка вплоть до его смерти в 1945 г. Рисунок, заполняющий собой все пространство кадра, использовался не только в качестве фона, но и самостоятельно. Так в серии русских пейзажей в кинокартине «Хождение за три моря» (1957, режиссер В.Пронин, операторы В.Николаев, Е.Адриканис, художники М.Богданов и Г.Мясников) натурные кадры чередовались с рисунком.

Очень эффективным методом создания киноизображения является прием дорисовки изображения на стекле, помещенном непосредственно перед камерой. (Илл.20) В этом случае нужен только небольшой рисунок, который перспективно совмещается с линией горизонта или краем декорации. Невозможно точно установить, кому в мире первому пришло в голову не только писать фоны, но и дорисовывать пейзажи и декорации на прозрачном стекле, установленном в непосредственной близости от аппарата. Считается, что это был американский художник и режиссер Норман Дон (Norman Dawn), который патентовал все свои нововведения. Он в 1907 году применил метод прямой дорисовки на стекле, поместив его между актером и аппаратом. Однако результат был не очень впечатляющим из-за сложностей в наведении на резкость. Начало практики дорисовки на стекле серьезные исследователи относят все-таки к 1920-м годам, а не к 1910-м. Об убедительном опыте рассказывает британский историк немого кино Кевин Браунлоу, указывая на кадр со средневековым замком на дальнем плане в американском фильме «Испанский танцор» 1923 г.[45] Удачным был и кадр с дорисовкой Собора Парижской Богоматери и уходящим вдаль пейзажем средневекового города в американском фильме того же 1923 года «Горбун из Нотр-Дам». Когда дорисовка на стекле стала удаваться, метод этот тщательно скрывали и специально распускали слухи о колоссальных затратах на производство фильма, что

---

[45] Vaz Mark Cotta, Barron Crag. The Invisible Art: The Legends of Movie Matte Painting. – San Francisco: Chronicle Books LLC, 2002. – P.13.

до сих пор используют продюсеры фильмов для привлечения зрителя. И сегодня по интернету кочуют слухи почти 100-летней давности о том, что для фильма «Горбун из Нотр-Дам» построили собор высотой в 75 метров, т.е. с 25-этажный дом. Декорация, действительно, была высокой, но она состояла лишь из нижней части собора с порталами, остальное – дорисовка на стекле.



Рис.8.
Кадр из к/к 1923 г.
«Горбун из Нотр-Дам».
Дорисовка на стекле

Метод прямой дорисовки на стекле лучше всего работает с дальними планами. Очень важно совместить рисунок со снимаемым объектом или фоном по резкости и во всех его нюансах, не ошибиться в свете, тоне и пропорциях. В отечественном кинематографе метод дорисовок на стекле, видимо, также впервые был применен в 20-е годы и в дальнейшем использовался на протяжении всей доцифровой истории кино.

Вместе с рисунком, создающим достоверную пластику кадра, очень рано в кино пришел и макет. Так же, как и рисунок, он использовался по-разному: самостоятельно как основное содержание кадра или же он перспективно совмещался с декорацией или натурными объектами обычных размеров. В отечественном кинематографе впервые миниатюрный макет был использован в юбилейном фильме «1812 год» в 1912 году художником Чеславовом Сабинским для кадров пожара Москвы. Горящий макет снимался отдельно, он еще не был перспективно совмещен с декорацией. Создатель объемной анимации Владислав Старевич, конечно, не

обходился без макетов в своих игровых фильмах. В экранизации повести Н.Гоголя «Ночь перед Рождеством» (1913) он удачно снял в две экспозиции полет Солохи и черта над макетным селом, совместив, таким образом, в одном кадре миниатюрный макет с актерами и предметами нормальных размеров. Сергей Козловский вспоминает, что в 1918 г. в картине И.Перестиани «Любовь, ненависть и смерть» была проведена макетная съемка железнодорожной аварии. «Для этой картины, – пишет он, – был построен макет железнодорожного тоннеля среди гор, в котором экспресс подрывается на заложенной на путях мине. Макет был отснят и получился вполне натурально»[46]. Таким образом, в 1918 году появился динамический макет. Он снимался отдельно, без совмещения с актерами или декорацией естественных размеров.

Домакетка отличается от отдельной съемки макетов тем, что небольшой макет на экране пластически дополняет объект, имеющий обычные размеры. (Илл.21) Так декорацию Собора Парижской богоматери можно было бы дополнить не рисунком, а макетом, подвешенным на небольшом расстоянии от камеры. Но в этом виде комбинированной съемки первенство принадлежит не США, а Германии. Г.Мясников в своей книге пишет, что способ комбинированной съемки, основанный на перспективном совмещении макета с декорацией или натурой был изобретен в Германии профессором Лотке[47]. Там же появился и оригинальный Шюффтановский способ домакетки с помощью зеркал, не требовавший подвешивания макета перед аппаратом. (Илл.19) Он основан на применении во время съемки небольшого зеркала, установленного перед объективом камеры под углом 45°. В этом зеркале отражается основной съемочный объект, а в нужном месте зеркала амальгама удаляется и сквозь стекло аппарат фиксирует другую часть снимаемого кадра: актерскую сцену, декорацию, натуру или другой макет. Отличную макетную съемку

[46]Из истории кино, вып. 7. – М.: Искусство, 1968. – С. 70.
[47]Мясников Г.А. Очерки истории советского кинодекорационного искусства (1918-1930). – М.: ВГИК, 1975. – С.77.

и домакетку с перспективным совмещением демонстрирует фильм немецкого режиссера Фрица Ланга «Метрополис», производства 1927 года.

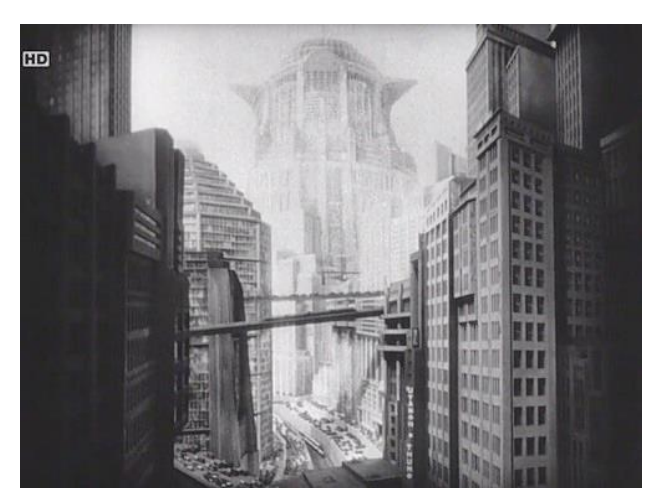


Рис.9.
Кадр из к/к 1927 г.
«Метрополис»

Можно предположить, что старые кинохудожники в нашей стране владели методом дорисовки-домакетки, требующей перспективного совмещения, но точно установить, в каких ранних фильмах они проявили свое мастерство крайне трудно из-за очень плохой сохранности фильмофонда, полного отсутствия исследований в этой области и тенденции, проявившейся с 30-х годов, отдавать пальму первенства буквально во всем лишь определенным фильмам.

Хорошо выполненный кадр с прямой дорисовкой или домакеткой очень трудно различить на экране. Успешную технологию, как уже упоминалось, хранили в строжайшем секрете. Сегодня, перевыпуская немые фильмы на DVD, американская компания «Критерион коллекшн» дополняет выпуск фильма документальными материалами тех лет и разоблачением трюковой съемки, которую разгадывают голливудские специалисты спецэффектов, применяя цифровые технологии. Так в фильме Чарли Чаплина «Новые времена» (1936) обнаружено использование дорисовки в сочетании с панорамированием аппарата вокруг узловой точки. При такой панораме рисунок не сдвигается относительно декорации, а движение камеры еще больше затрудняет разоблачение трюка. Каждый комбинированный кадр уникален. С уверенностью можно описать трюк, если участники процесса – художники и операторы – сами называют те кадры, в которых

была применена дорисовка-домакетка и описывают технологию. По свидетельствам современников отличные комбинированные кадры, неотличимые от реальности, создавали с помощью рисунка и макета художники Владимир Егоров и Алексей Уткин очень рано, но они предпочитали не рассказывать о своих ранних фильмах. Дочь старейшего русского оператора Евгения Славинского, снявшего в 1916 «Пиковую даму» с режиссером Протазановым, считает, что первая дорисовка появилась в советском кино в 1927 году. Она вспоминает, что ее отец очень любил сотрудничать и с Егоровым, и с Уткиным, «которые не только делали прекрасные декорации, но и отлично умели работать со светом»[48]. Вспоминая историю создания фильма 1927 г. «Рейс мистера Ллойда», она пишет, что именно в этом фильме впервые в советском кино были созданы декорации с дорисовкой художником Алексеем Уткиным, снятые ее отцом оператором Евгением Славинским. Судя по сохранившемуся кусочку ленты, там могла быть использована и домакетка. Фильм «Рейс мистера Ллойда» собрал в один творческий коллектив лучших мастеров лучших дореволюционных кинофабрик России. Дуэт опытных художника и оператора дополнял режиссер Дмитрий Бассалыго, работавший помощником Бауэра на фабрике Ханжонкова в 1915-1917 гг. К сожалению, от фильма сохранился лишь небольшой отрывок. Не сохранились и фильмы 20-х гг. с участием Егорова, в которых с большой вероятностью был использован метод дорисовки-домакетки. А между тем в 1924 году в СССР было выпущено 52 полнометражные картины, в 1925 – 65, 1926 – 65, 1927 – 83, 1928 – 97, 1929 – 75, 1930 – 109, 1931 – 64 и далее на спад. Из кинокартин тех лет сохранилась полностью шпионско-детективная лента 1926 года «Мисс Менд» благодаря тому, что один из режиссеров в том же году эмигрировал из страны и вывез фильм. Некоторые кадры из «Мисс Менд» похожи на дорисовку на стекле с перспективным совмещением, но фильм вместе с режиссером были вычеркнуты из истории страны, и о нем Егоров никогда не говорил и не писал

---

[48]Славинская М. Один из первых / Жизнь в кино. – М.: Искусство, 1979. – С.115.

в дневнике.

В качестве удачного примера использования метода дорисовки на стекле А.Птушко в своей книге о комбинированной съемке называет фильм «Манометр» (режиссер А.Роом, художник А.Никулин) производства 1930 г. К сожалению, этот фильм также утрачен. Сохранились только несколько кадров. Высокий уровень мастерства в дорисовке демонстрирует художник В.Егоров. Ниже помещен кадр с кораблями уходящей английской эскадры из фильма Е.Дзигана «Мы из Кронштадта» (1936), в котором дымы дорисованы на стекле. Можно представить, с какой скоростью работал мастер и насколько слаженными должны были быть совместные действия художника и оператора, чтобы им удалось в условиях натуры снять такой эффектный, но абсолютно достоверный кадр с дымами морских судов. Данный кадр 1936 года, соединивший натурную съемку и дорисовку на стекле напрямую в одном кадре, демонстрирует идеальную подгонку параметров перспективного совмещения и тонального соединения рисунка с объектами постоянно меняющейся натуры. Он также чрезвычайно выразителен. Безусловно, его делал опытный мастер, рисовавший на стекле не в первый раз.



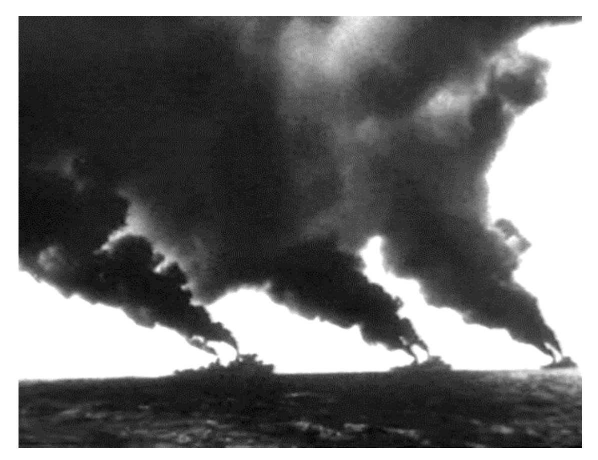


Рис.10. Кадры с дорисовкой на стекле из отечественных фильмов: «Манометр» (1930, худ. А.Никулин), «Мы из Кронштадта» (1936, худ. В.Егоров)

Метод прямой дорисовки с перспективным совмещением предъявлял высочайшие требования к мастерству художника, которым, без сомнения, обладали

в полной мере и Егоров, и Уткин, и Никулин, и многие другие художники. Главное преимущество метода прямой дорисовки-домакетки состоит в том, что режиссер, художник и оператор могут при съемке наблюдать через объектив киноаппарата комбинированный кадр таким, каким он будет выглядеть на экране, без выключения даже малейших его элементов, что бывает при всех остальных способах съемки, построенных на многократных экспозициях. Однако он не универсален. Существует сложность в наводке на резкость декорации и рисунка, установленного вблизи камеры. Поэтому с усовершенствованием съемочной аппаратуры большое развитие получила дорисовка в две экспозиции, которая также относится к методу перспективного совмещения. (Илл.22)

Съемка в две и более экспозиции была известна еще Жоржу Мельесу. Он закрывал каше часть объектива и проводил съемку, затем перематывал пленку назад, удалял старое каше и закрывал отснятую часть кадра контркаше. Теперь достаточно было отснять новый объект на незасвеченную часть пленки и проявить ее. Однако два объекта, снятые в разное время, «прыгали» в кадре, т.е. постоянно смещались по отношению друг к другу из-за неровностей пленочной перфорации. Эта техническая проблема была решена в 1930-е годы, что создало возможность разделить съемку актерской сцены (первая экспозиция) и съемку выполненного на холсте или бумаге рисунка (вторая экспозиция). Так был создан метод последующей дорисовки кадра. Сначала снималась игровая сцена в декорации или на натуре, а часть изображения, также, как и у Мельеса, закрывалась каше. После этого художник в самых обычных, удобных условиях мастерской мог выполнять дорисовку на части холста, соответствующему каше на кадре. Остальная часть холста закрашивалась черным цветом. Совершенно очевидно, что подгонка линий стыка, тональности, а в дальнейшем и цвета при двойной экспозиции упростились. В своей работе художник обращался к отснятой части кадра, которая у него всегда была под рукой.

Первые экспериментальные съемки по методу последующей дорисовки в

СССР были осуществлены Научно-исследовательским кинофотоинститутом (НИКФИ) в 1935-36 годах. В этом же году выдающийся художник-изобретатель и режиссер Иван Никитченко опробовал метод на фильме «Каджети» Тбилисской киностудии (режиссер К.Микаберидзе). Дорисовку Никитченко проводил на простейшем универсальном деревянном станке его же конструкции. Вторым фильмом с большим количеством последующих дорисовок и домакеток явился «Руслан и Людмила» 1938 г. (режиссер И.Никитченко и В.Невежин, оператор Н.Ренков, художник А.Никулин). Поскольку нарисованная вода получалась плохо, Никитченко включил в фильм кадры с тройной экспозицией: сначала снимался актер, затем на пленку впечатывалась вода, и только потом – рисунок. Именно такой принцип создания изображения – частичный, поэтапный, послойный, характерен для любого кадра современного цифрового кино.



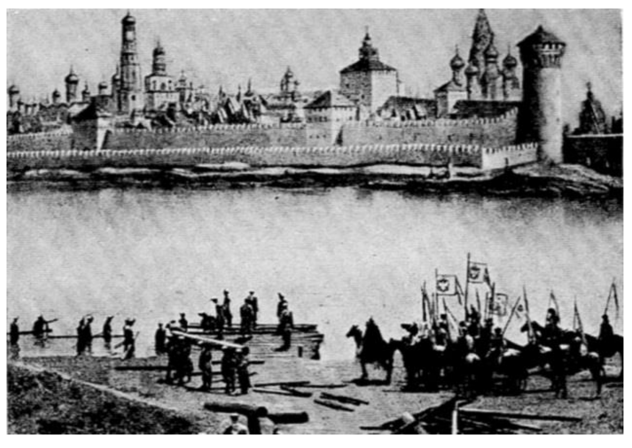


Рис.11. Технология последующей дорисовки.
Кадры из к/к «Минин и Пожарский» (1939, режиссер В.Пудовкин, оператор А.Головня, художник А.Уткин). Первая экспозиция – съемка переднеплановой актерской сцены. Второй экспозицией рисунок Кремля, выполненный на холсте, доснят на первый кадр.

Для выполнения комбинированных кадров были созданы специальные станки, на которых второй экспозицией снимался рисунок, или комбинация рисунков с макетами. На станке художнику и оператору удобно было отрабатывать освещение, выверять стыки, тональность и т.д. Вскоре появились станки для динамической

домакетки. В такой станок с помощью простых механических приспособлений могли включить воду, падающий снег или камни. С усложнением механизации макетная съемка стала более достоверной. Облака двигались, самолеты летали, вода струилась, ландшафты проносились за окнами скорых поездов. (Илл.25, 26)

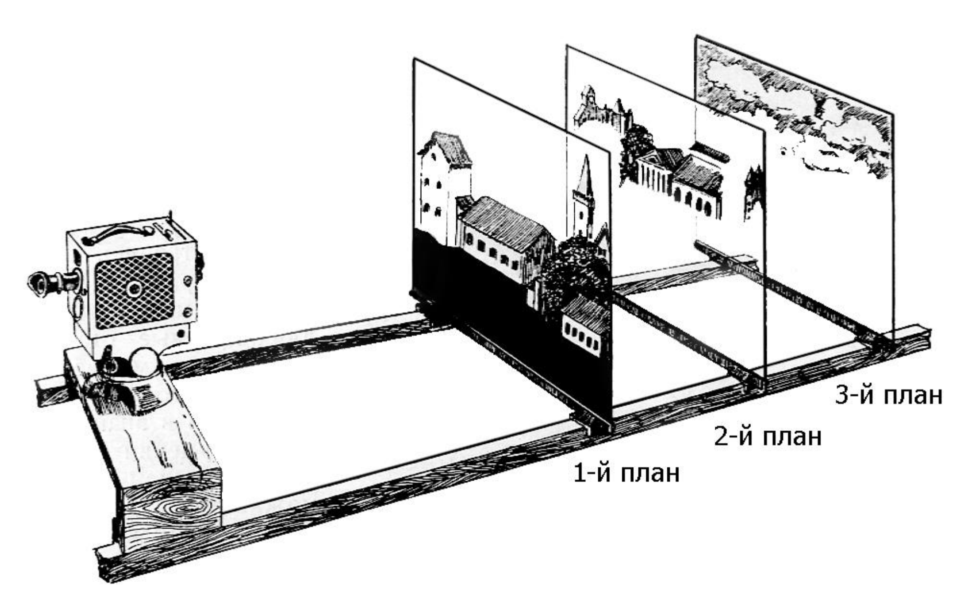


Рис.12. Станок для съемки многоплановой дорисовки

Последующая дорисовка-домакетка с большим успехом применялась в таких фильмах как «Тринадцать», «Ленин в Октябре», «Ленин в 18 году», «Великий гражданин», «Минин и Пожарский», «Степан Разин», «Суворов», «Александр Невский», «Адмирал Нахимов» и во множестве более поздних фильмов. Так при съемках общего плана Большого театра в вечернее время в к/к «Композитор Глинка» (1952, режиссер Г.Александров, художник А.Уткин) не удалось в достаточной степени осветить огромное здание. Вопрос был решен методом последующей дорисовки – художник фильма дорисовал световые эффекты непосредственно на экране, куда проецировался кадр. Дорисованный кадр был переснят с экрана. Он органично вписался в видеоряд и подарил зрителям облик ночного Большого театра с освещенными окнами, который в те годы невозможно было снять обычным способом. Таких кадров, совершенно неотличимых от обычной съемки, в советском кино великое множество. Один из наиболее заметных - в фильме «Ленин в Октябре»

(1937, режиссер М.Ромм, художник Б.Дубровский-Эшке). Штурм Зимнего дворца в этом фильме снимали в Москве в декорациях, построенных на натурной площадке киностудии «Мосфильм». Верхняя часть Зимнего дворца, около 40% кадра, составила последующая дорисовка архитектуры и неба. В фильмах-сказках, таких как «Василиса Прекрасная» (1939, режиссер А.Роу, художник В.Егоров), дорисовка в игровой сцене могла составить 90% кадра. Макетная съемка и съемка рисунков составляют полные 100 %. По технологии комбинированная съемка напоминает современное цифровое кино с использованием 2D и 3D графики. (Илл.23)





Рис. 13. Последующая дорисовка.

Слева: декорация на натурной площадке к/с «Мосфильм». Справа: кадр с дорисовкой. К/к «Ленин в Октябре» (1937, гл. худ. Б.Дубровский-Эшке)

С помощью различных методов комбинированных съемок в период Великой Отечественной войны удалось максимально быстро и с минимальными производственными затратами выпустить на экран фильмы «Машенька», «Секретарь райкома», «Парень из нашего города», «Кутузов», «Воздушный извозчик», «Небо Москвы», «В шесть часов вечера после войны». Качество отечественной комбинированной съемки в 30-70-е годы прошлого столетия было чрезвычайно высоким. Формула Родченко: «Нужно сделать так, чтобы всё было будто настоящее, а в действительности всё – условно», наполнилась новым содержанием. Критерием успешности трюкового и комбинированного кадра была его абсолютная достоверность. Сравнивая старые ленты советского кино с победителями «Оскара» в

номинации спецэффектов (например, «Багдадский вор» А.Корды) можно заметить, что в 40-50 годы такого высокого критерия на этом престижном международном кинофестивале еще не существовало.

Александр Птушко, написавший в 1940 году учебник по комбинированной съемке, рассмотрел основные существовавшие на тот момент возможности комбинированных съемок. (Илл.19) Помимо дорисовки-домакетки он подробно осветил вопросы анимации, перспективное совмещение людей в игровом кино и много другое. Новаторские фильмы Птушко 30-х годов – «Новый Гулливер» (1935) и «Золотой ключик» (1939) сделали его безоговорочным лидером в этой области. «Новый Гулливер» был первым в мировой кинематографии полнометражным художественным фильмом, созданным средствами объемной мультипликации, в котором мультипликационные персонажи взаимодействовали с живыми актерами. «Золотой ключик» не только развивал анимационные технологии в пластическом построении кадра игрового кино. Он продемонстрировал возможности живой актерской сцены с использование эффектов двойников и великанов и лилипутов без использования анимации, а только за счет перспективного совмещения разномасштабной декорационной среды. Своими секретами Птушко щедро делился со всеми желающими. В книге раскрыты все тайны комбинированной съемки в его фильмах. К написанию книги Птушко привлек своего давнишнего партнера по фильмам оператора Николая Ренкова, и полноценно осветил операторский аспект создания комбинированных кадров – соединение в одном кадре нескольких изображений, снятых киноаппаратом в разное время в разных местах. Появившаяся в 30-е годы транспорантная съемка, а также метод рирпроекции позволяли добавлять к актерской сцене движущиеся фотографические фоны. Оператором Борисом Горбачевым был придуман метод блуждающей маски, который позволял добиваться кашетирования кадра оптическим путем, причем маска (по-другому «каше») двигалась вместе с актером. Метод получил название «блуждающей маски». В

кинокомедии «Светлый путь», выпущенной на экраны страны в 1940 году, впервые был применен разработанный на к/с «Мосфильм» под руководством Б.Горбачева двухпленочный способ «блуждающей маски» на обращаемой кинопленке.

Искусство операторов крайне важно для комбинированной съемки, поскольку любая комбинаторика требует очень кропотливой работы. Птушко отмечал, что предварительный абсолютный контакт режиссера, художника и оператора в комбинированной съемке является необходимым условием. От оператора, от его умения снимать рисунок и макет во многом зависит достоверность кадра. Макет при обычной съемке выдает свою миниатюрную природу: движения лилипута суетливы по сравнению с движениями гиганта. Поэтому при работе с макетами обычно используют рапидную съемку, которая на экране дает замедление движения. Так небольшая модель корабля превращается в величественный океанский лайнер. Однако существует множество других нюансов, которые способны нарушить иллюзию. Размер волны обычно слишком велик при съемке моделей кораблей и легко выдает истинные размеры. Также макетная съемка требует особого освещения. Непросто монтировать актерскую сцену и макет. Тем не менее, Птушко всегда подчеркивал, что из всех комбинированных и трюковых съемок на долю художника падает наибольшая нагрузка при использовании метода перспективного совмещения. «В этом случае, – писал он, – его примат абсолютно очевиден, ибо еще в первоначальной стадии своей работы, при разработке эскизов, опытный художник уже заранее намечает возможности будущих комбинаций. Уже в первых черновых набросках будущего эскиза художник намечает отдельные составные элементы комбинированного кадр, заранее определяя, что лучше строить в виде декораций, а что в виде макета, совмещенного с декорацией»[49].

Великолепный образец безупречной макетной съемки демонстрирует фильм В.Пудовкина «Адмирал Нахимов» (1946). Удивительно то, что это был первый опыт

---

[49] Птушко, А. Ренков Н. Комбинированные и трюковые киносъемки. – М.: Госкиноиздат, 1941. – С.19.

фильма на военно-морскую тематику. Работа художника Михаила Семенова и оператора Бориса Арецкого над комбинированными съемками в фильме заслуживает самой высокой оценки. Макеты позволили снять не только парусные корабли на воде, но и создать динамические кадры морских сражений, тонущих кораблей и пожаров на море и на суши. Эти сцены стали самостоятельными монтажными планами, органично входящими в сюжетную ткань кинокартины. Наивная макетная съемка, родившись в 1912 году, к 1946 году стала безупречно достоверной. (Илл.24)

В конце 1930-х годов произошла дальнейшая специализация в профессии кинохудожника. На киностудиях были сформированы специальные подразделения по созданию комбинированных кадров, куда вошли художники и операторы. В 1938 году на киностудии «Мосфильм» была образована мастерская комбинированной съемки. Позднее появились и режиссеры трюковых и комбинированных съемок. Среди художников – специалистов по спецэффектам постепенно складывалась более узкая специализация: макетчики, живописцы-дорисовщики и фоновики, скульпторы и создатели кукол, аниматоры. С конца 1930-х годов в советском кино не было фильмов, в которых не применялись бы те или иные виды работ специалистов по комбинированным съемкам. Весомый вклад в развитие искусства комбинированной съемки вносили и научно-популярные киностудии страны. В документальном кино нередко требовался показ самых разных, подчас опасных для человеческой жизни ситуаций и явлений природы. Без комбинированной съемки здесь никак было не обойтись. В Москве на студии «Центрнаучфильм» выделялся художник Михаил Галкин, который снял великолепный исторический фильм о Лондоне XVIII века, использовав всего лишь старую карту города, на которой были изображены его основные архитектурные памятники. На ленинградской студии научно-популярных фильмов Павел Клушанцев в 1937 году основал цех комбинированных съемок. Он выпускал увлекательнейшие фильмы о космосе еще до того, как СССР запустил первый в мире спутник («Метеориты» (1948), «Вселенная» (1951)). Более поздние

фильмы Клушанцева «Дорога к звездам» (1958), «Планета бурь» (1962), «Луна» (1966), неоднократно побеждавшие на международных фестивалях научно-популярного кино и фантастики, были хорошо известны С.Кубрику. Замедленный стиль кинолент Клушанцева повторен американским режиссером в сценах открытого космоса в кинокартине «2001: Космическая одиссея», получившей «Оскара» за спецэффекты в 1968 году.

Александр Птушко как преподаватель художественного факультета ВГИКа учил художников-постановщиков видеть возможности комбинированной съемки и уметь ими пользоваться. Представление о том, что комбинированный кадр значительно удорожает художественный фильм в производстве, является лишь половиной правды. Вторая половина правды про комбинированные съемки заключается в том, что они в состоянии значительно экономить бюджет без снижения изобразительного качества кинокартин. Художественные фильмы, выпущенные в СССР в годы второй мировой войны, доказали это. Талантливая дорисовка и домакетка, выдумка и умелая организация декорационной среды могут не только значительно сократить производственные расходы, но и улучшить зрелищные и художественно-выразительные достоинства фильма. Строго выстроенный, рассчитанный, сконструированный в различных масштабах кадр, основанный на перспективных или проекционных совмещениях, снятый целиком или по частям в разное время, обладающий качеством достоверности изображаемого и воспринимаемый зрителем как гармоничное целое составляет искусство отечественной комбинированной съемки.

§ 2.3. Предметно-пространственная среда кинофильма как комплексный проект. Этапы разработки

Начало 30-х годов – важная веха развития советского кино не только из-за появления звука. Именно в эти годы сложилась та *производственная практика,* по

которой стало жить советское киноискусство в условиях планового государственного социалистического хозяйства. Характерной чертой этой практики был многоступенчатый подготовительный период разработки кинофильма с его последовательным утверждением различными инстанциями. На каждой кинофабрике был организован литературно-политический отдел (позднее литературно-сценарный отдел), в задачи которого входил контроль за содержанием фильма с литературной и с идеологической точек зрения. Без утверждения литотдела ни один киносценарий не запускался в производство. С этого времени ценность кинопроизведения стали мерить в первую очередь идейно-филологической меркой. Филологический уклон проявился и в подготовке всех творческих кадров кинопроцесса, в первую очередь режиссера, сценариста и киноведа. Если сценарий утверждался литотделом, то его передавали режиссеру для разработки. Совместно с оператором и художником определялись конкретные места и способы съемки. Художник делал эскизы, макеты, подбирал натуру, определял количество и технологию строительства декорационных объектов, составлял смету по своим видам работ. Режиссер проводил предварительные актерские пробы. Фильм начинал приобретать зрительный образ, и в таком виде должен был пройти второй этап утверждения – художественным советом, в который входили руководство кинофабрики, литотдела, консультанты и специалисты. Таким образом, каждый этап подготовительного периода требовал утверждения проекта определенной инстанцией. В случае одобрения художественным советом, фильм запускали в производство в соответствии с утвержденным планом и сметой. Начинался период непосредственного производства кинофильма: строительство декораций и съемка. Затем наступал монтажно-тонировочный период – монтирование и озвучивание ленты. И, наконец, просмотр готового фильма художественным советом, и принятие его к прокату, или же внесение поправок, предложений по перемонтажу, пересъемке и прочее. После окончательного утверждения фильма художественным советом он

передавался на копировальную фабрику, где изготавливались позитивные копии для проката в соответствии с присвоенной фильму категорией. Иногда по решению художественного совета изготавливалось лишь несколько копий фильма, т.е. он не выходил в широкий прокат, или, как говорили в советское время, «фильм клали на полку». Таким образом, кинофильм как продукт кинопромышленности проходил четыре периода: 1 – подготовительный, делившийся на подготовку литературного сценария и рабочего съемочного сценария, 2 – производственный, включавший в себя изготовление элементов материальной среды и непосредственно съемку, 3 – монтажно-тонировочный (в современной терминологии постпродакшн), 4 – прокат. На первой и третьей стадии создание фильма контролировалось литотделом и художественным советом непосредственно перед запуском в производства и выпуском в прокат.

Первой кинолентой, прошедшей подготовительный период с процедурой утверждения литературного сценария и рабочего сценария, включавшего в себя экспликации режиссера, эскизы и макеты художника, была кинокартина 1933 г. «Конвейер смерти» (первоначальное название – «Товар площадей») (сценарист В.Гусев, режиссер И.Пырьев, оператор М.Гиндин, художник В.Егоров). Картина создавалась три года. «Сценарий «Товар площадей» был написан еще в 1930 г., – пишет ответственный редактор журнала «Искусство кино» К.Юков. – Это первый сценарий, по которому была дана режиссерская экспликация, были заранее разработаны эскизы декораций, костюмов, был ясен круг исполнителей основных ролей, и, несмотря на все эти мероприятия, фильма делалась долго, стоит дорого и далеко не отвечает тем требованиям, какие мы предъявляем к произведению искусства Советской страны, выступившей во вторую пятилетку. В результате долгой и мучительной работы, – все-таки заключает Юков, – мы все же имеем фильму, о которой можно говорить как о произведении искусства»[50]. На фильме

[50] Советское кино. – М., 1933, №12. – С.16.

работал великолепный художник, мастер выразительного эскиза Владимир Егоров. Авторитет Егорова, считавшегося одним из лучших художников кино за все время его существования, был огромен. Не случайно именно его пригласил режиссер Иван Пырьев на свой фильм, создававшийся в трудный переходный период. Для успешного прохождения всех препон режиссеру важна была поддержка художника, способного осмыслить сценарий, и визуализировать в эскизах будущий фильм в доходчивой и выразительной манере. Егоров также умел воплощать задуманное в эскизах на съемочной площадке, добиваясь поразительного сходства эскиза и итогового экранного изображения. В кинокартине «Конвейер смерти» удалось многое: первая же сцена ночной комнаты с характерными мерцаниями и бликами световой уличной рекламы безошибочно переносит зрителя из СССР за границу. Хороши и четкие, смелые конструктивистские образы заводских цехов и сооружений. В ключевых декорациях Егоров использует свой излюбленный прием – укрупненную характерную деталь: гигантские колеса заводского цеха на фоне ячеистой фактуры стен противопоставлены небольшим по сравнению с машинами фигурам рабочих. (Илл.14)

В 1919-1946 гг. работа художника велась во время первых двух периодов изготовления кинофильма – подготовительный и производственный. Анализ такой работы позволяется выделить три различные по своему характеру этапа: 1 – художественно-проектная разработка кинофильма, 2 – воплощение проекта в материале; 3 – воплощение материальной среды на экране. На всех трех этапах работа художника носила комплексный характер, включая в себя анализ, проектирование, воплощение в материале и финальную экранную корректировку объектов всех семи кругов предметно-пространственной среды кинофильма.

Художественно-проектная разработка кинофильма

Основными методами работы художника на первом этапе создания кинофильма являлись эскизный проект и объемное проектирование в макете. Егоров

принёс в кинематограф *метод эскизного проектирования*, которому сам он никогда не изменял вне зависимости от того, с каким режиссёром ему приходилось работать. «Эскиз – это проект», – говорил он. И ещё: «Эскиз как для кино, так и для театра, кроме своей ценности как художественного произведения, имеет цель дать ярко выраженный образ, проект будущего создания, в характерных деталях показать итог работы художника-композитора. По эскизу можно определить, какую задачу себе ставит мастер»[51].

Эскизы Владимира Егорова середины 20-х гг. к кинофильмам «Сердца и доллары» (1924, режиссер Н.В.Петров), «Красные партизаны» (1924, режиссер В.К.Висковский), «Его призыв» (1925, режиссер Я.Протазанов) свидетельствуют о зрелости его метода эскизного проектирования кинофильма уже в те ранние годы советского кино. В них прослеживаются основные характерные егоровские черты: прежде всего, художник предлагает огромное количество эскизов по каждому объекту съемки. Например, только по одному объекту «Кафе» из фильма «Сердца и доллары» в Московском музее кино хранятся девять эскизов, что является большой удачей, поскольку эскизы 20-х сами по себе являются большой редкостью, а кроме того, такой более-менее полный комплект позволяет представить весь метод эскизной разработки объекта целиком. Каждая работа к декорации «Кафе» представляет собой специализированный киноэскиз, учитывающий треугольный план будущей постройки, а также способность «глаза» аппарата двигаться по разным точкам в отличие от глаза театрального зрителя. По выражению Егорова в кино «объектив «гуляет» по плану и видит всё, что захочет», и, следовательно, «зрение зрителя «гуляет» вместе с объективом»[52]. Соответственно эскизы «Кафе» представляют собой разные точки съемки: общий план, обратную точку, ракурс, деталь, а также разное освещение (зал кафе днём и вечером), возможность изменения мизансцены (танец) и, наконец, непосредственно план декорации,

---
[51] РГАЛИ. Ф.2710. Оп.1. Д.59. Л.39.
[52] РГАЛИ. Ф.2710. Оп.1. Д.59. Л.5. Л.7.

которую Егоров всегда размещает в листе эскиза под углом, подсказывая оператору диагональную точку съемки. Эскиз «Зеркальная колонна» предлагает эффектный и простой способ расширения пространства за счет отражения. В этих ранних работах уже узнаваем стиль Егорова – укрупнённая характерная деталь (эскиз «Летящий официант» – гигантская фигура официанта на стене кафе), лаконизм, простота планировочного решения, острый ракурс, разнообразие фактур. (Илл.14)

Обилие эскизов вообще является характерной егоровской чертой. Режиссер Георгий Рошаль вспоминает, что при подготовке фильма «Саламандра» (1928 г.) Егоров заваливал его эскизами. «Он делал их щедро», – говорит режиссёр, – по сути дела, создавая почти раскадровочные комплексы к каждому эпизоду»[53]. Ефим Дзиган, создавший в 1936 г. шедевр советской кинематографии «Мы из Кронштадта», всегда отдавал дань вкладу Егорова в этот фильм. Он был восхищён силой и смелостью образного мышления художника, зоркости его глаза и способности мгновенно передать на бумаге самую суть увиденного. «Он взял карандаш, – вспоминает режиссёр о совместной работе с Егоровым над фильмом, – и с молниеносной быстротой стал набрасывать рисунки одной и той же декорации. Каждый эскиз был не похож на другие, каждый отличался интереснейшим живописным и композиционным решением и был сделан совершенно иначе, чем предыдущие»[54]. И далее Дзиган вторит Рошалю: «...Я понял, что это художник, который не ограничивает себя одним вымученным рисунком. Щедрость его таланта так велика, что он буквально засыпает вас своими предложениями, своим мышлением, своим творческим видением»[55]. Буквально заваливая режиссёра эскизами на подготовительном этапе к съемкам, Егоров, несомненно, всегда влиял на результат — на изобразительный ряд кинофильма. Он активно формировал зрительный образ фильма у режиссера.

---

[53] Егоров В.Е.: Театральное и кинодекорационное искусство… С.9.
[54] Там же. С.14-15.
[55] РГАЛИ. Ф.2710. Оп.1. Д.61. Л.18.

В композиционной обобщенности, силуэтной характеристике и подчеркнутой перспективе эскиза Егорова заложена острота взгляда художника на изображаемый мир. В эскизе он всегда находит выразительную точку зрения, ракурс, динамику планировки декорационного пространства и неожиданную характерную деталь. В его эскизах свет, как правило, решён. Определена температура света, его источник и его роль в будущем кинопроизведении. Эскизы Егорова дают четкие ориентиры по типу и размещению осветительных приборов в будущей съемке. Эскиз «Коридор госпиталя» к кинокартине «Партизаны» (1924) демонстрирует интерьер, созданный для глубинной мизансцены. В нем обозначен боковой и контровой свет, пространство будущей декорации видится многоплановым, но при этом планировка лаконична и проста. На переднем плане выделена по тонну характерная деталь – печь, а перед ней дрова. Дверца в печи открыта, видно пылающее пламя, что оживляет и обогащает передний план и дает понять, что в госпитале холодно. Планировка позволяет оператору взять пламя крупным планом без каких-либо затруднений. В эскизе «Допрос» к кинокартине «Ледяной дом» (1928) использован драматический свет. Глубинной актерской мизансцены нет, соответственно организовано и пространство. Здесь главное не глубина пространства, а быстрое и яркое впечатление о мучениях главного героя на дыбе. (Илл.14)

Эскизы Егорова отличаются смелыми ритмами. Неважно, что становится лейтмотивом того или иного построения – лестницы или доски, детали архитектуры или обивка мебели, фигуры людей или животных, художник так задаёт метро-ритмический ряд эскиза, что пространство обретает глубину и объём, становится интересным для зрительского глаза и для режиссёрской мизансцены.

В зависимости от содержания фильма и стилистики его изобразительного решения меняется и манера художника в создании эскизов и материальной среды. В кинокартинах на современную тематику, в лентах со сдержанным документалистским подходом к изображению роль художника столь же велика, как

и в фильмах со стилизованной, ярко-выразительной средой. Эскизная разработка предметно-пространственной среды для такого фильма также является важнейшей задачей художника. С ее помощью анализируются приметы времени и отбирается то главное, что будет выведено на экран, а не только набрасывается планировка будущих декораций. Чем лучше работает художник в таком фильме, тем естественнее создаваемая на экране материальная среды, и тем меньше заметна работа самого художника. Примером такой успешной работы является фильм «Чапаев» (1934, режиссеры С. и Г. Васильевы, операторы А. Сигаев и А. Ксенофонтов, художник И. Махлис). Кинофильм стал крупным событием в культурной жизни страны. Он с триумфом демонстрировался повсюду, получая массовые положительные отклики зрителей. Художник Исаак Махлис (1893-1958) окончил художественное училище в Харькове, а завершил свое художественное образование в Париже. Он имел опыт работы в театр, а в кино дебютировал в ателье А.Ханжонкова в 1917 г., где имел возможность работать с Бауэром. Махлис тесно сотрудничал с основоположником отечественного монтажного кино Л.Кулешовым. В успехе замыслов режиссера по передаче атмосферы и обстановки далекой Аляски в ленте «По закону» (1926), снятой по рассказу Джека Лондона, есть и вклад Махлиса, который работал на этом фильме в качестве художника.

Г.Мясников так описывает впечатление от фильма «Чапаев» в своей «Истории кинодекорационного искусства»: «Захватывающая простота и естественность развивающихся событий в жизненной среде воспринимаются с экрана, как само собой разумеющееся, без какого-либо вмешательства авторов фильма. Эту особенность остроумно подметил А. Довженко в своем выступлении на совещании киноработников. «Когда Чапаев в развевающейся бурке с шашкой наголо летит в атаку, – говорил он, – сам Эйзенштейн перестает думать о том, как это снято»[56].

Многие батальные и мирные эпизоды фильма были предварительно

---

[56] Материалы совещания работников советского кино. Стенографический отчет. М., 1935, стр.74.

разработаны художником совместно с режиссером в подробной раскадровке. Фронтальная компоновка кадра с движущимися на общем плане каппелевцами в психической атаке, чередование крупных планов поющих бойцов («Черный ворон»), разговор Чапаева с комиссаром в начале фильма и многие другие сцены были заранее графически определены в многочисленных набросках и в соответствии с ними воплощены на экране. «Анализируя раскадровку и снятые кадры, – пишет Г.Мясников, – воочию убеждаешься в плодотворности этой работы»[57].

Крупный вклад в развитие *метода объемного проектирования в макете* внесли художники Василий Рахальс и Сергей Козловский. Рахальс – профессиональный художник, закончивший Одесское художественное училище и затем перебравшийся в Москву. Он работал в театре, а в 1915 году пришел в киноателье Ханжонкова. Василий Рахальс и Алексей Уткин составляли ядро бауэровской школы художников кино, однако манера их работы была очень разной. Уткин много внимания уделял эскизу, всегда доводил его до конца и был аккуратен и точен в деталях. Рахальс делал лишь беглые наброски и чертежи, но строил макеты, с помощью которых режиссер, оператор и художник могли наглядно планировать мизансцену, постановку света и элементы декораций. Объемным проектированием в макете занимался также и Сергей Козловский (в кино с 1913 года), который, как и Рахальс, в своей практике не пользовался эскизным проектированием вовсе. «Выполняя по 4—5 картин в год, – пишет он, – я не имел возможности заниматься эскизной разработкой, и все исполнялось макетными разработками в моей мастерской, а затем техническими разработками проекта декорации. С режиссерами и операторами была полнейшая договоренность и понимание общих задач». Такой метод художника в сочетании с колоссальным опытом привлекал внимание режиссеров. Они охотно приглашали Козловского для работы над очередным фильмом. Об этом он пишет в своей автобиографии так: «Я

---

[57] Мясников Г.А. Из истории советского кинодекорационного искусства (1908-1930)... С.35.

получил популярность среди режиссеров, как создатель «игрушек». Это название было дано в связи с макетами, которые я стал применять в своей работе по картинам»[58]. Макет в силу его объема художники не имели возможности хранить. В архивах можно найти лишь чертежи и планы. (Илл.27) Художник Мясников, собиравший материал для «Истории отечественного кинодекорационного искусства» в беседах с ветеранами, отметил эту особенность практики первых кинохудожников. Он записал в дневнике: «Видимо, художнику кино не всегда нужно делать законченные эскизы, но…к концу жизни нередко получается так, что показать нечего. Художник от этого страдает (особенно Рахальс, Козловский)»[59].

Воплощение в материале проекта кинофильма

Вторым этапом деятельности художника в кино является воссоздание разработанных элементов предметно-пространственной среды фильма в материале: изготовление грима, костюмов, подбор и конструирование реквизита, строительство декораций, декорирование отобранной художником совместно с оператором и режиссером натуры и т.д. Комплексом кинодекорационных работ руководит художник-постановщик, ярчайшим и наиболее влиятельным представителей которого является мастер выразительного эскиза Владимир Егоров. Его метод эскизного проектирования кинодекорационного комплекса производил на режиссёров большое впечатление. Выразительные, яркие эскизы нравились, практически, всем. Но Егоров обладал также талантом материально-пространственного воплощения эскизов тех декораций, которые он с такой щедростью предлагал режиссёрам. Известны факты, что, находясь под впечатлением эскиза, иной режиссёр бывал недоволен постройкой. Она казалась не такой интересной, как эскиз. Егоров тогда объяснял, что павильон построен не для того, чтобы его рассматривать вживую. Его нужно снять на плёнку и рассматривать на

[58]Цит по: Мясников Г.А. Очерки истории советского кинодекорационного искусства. (1918-1930)… С.33-34.

[59] Семейный архив Г.Мясникова

экране. Художник прекрасно знал кинооптику своего времени и умел вносить в декорационную постройку необходимые перспективные искажения. Он безошибочно чувствовал наилучшую точку съемки и обычно не тратил силы и средства на то, чтобы окончательно отделывать те части декорации, которые не входили в кадр. Как однажды выразился Лев Кулешов, у егоровской декорации были видны «кишки»[60]. А на экране та же декорация смотрелась даже лучше, чем на эскизе. (Илл.15)

Эту его способность отмечают многие кинематографисты. Лев Кулешов считал В.Егорова своим косвенным учителем в сфере кинодекорационного искусства. Он хорошо знал постановку Егорова «Синей птицы» в Художественном театре. И хотя в кино они до революции работали на разных фабриках, Кулешов присматривался к декорациям Егорова, поражавшим его кинематографическим талантом их автора. Он совершенно определенно выделял Егорова в ряду его коллег, считая его самым выдающимся художником кино.

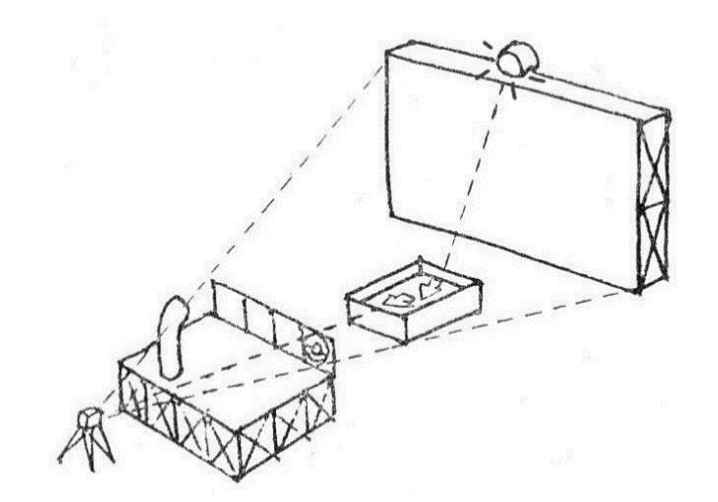


Рис.14.
Схема декорации палубы парохода с имитацией ночного моря. Вода – в центре. (Реконструкция Г.Мясникова).

Кулешов искренне восхищался умением Егорова из двух-трех деталей создать в павильоне, например, декорацию парохода. «Отдушник, часть трубы, еще пара предметов, черный бархат как фон и отблеск света на воде в обыкновенном тазу –

[60] Кулешов Л., Хохлова А. 50 лет в кино… С.30.

пишет Кулешов в воспоминаниях, – давали полное ощущение парохода в море»[61]. То есть Егоров создавал кинематографическое «творимое пространство» путем манипуляций с предметно-пространственной средой до съемки — как раз то, что Кулешов учил весь мир делать после съемки путем манипуляций с пленкой, называемых монтажом. Оба эти умения, безусловно, относятся к кинематографическому таланту. Оба они требуют полноценного образного мышления, которое специально формируется в системе художественного образования.

Очень доходчиво особенности егоровской декорации описал его коллега по Строгановскому училищу В. Комарденков, который столкнулся с мастером в одном из павильонов Ленинградской кинофабрики в 1926 г. Для Комарденкова, начинающего художника кино, который, как и все новички, поставил свою первую декорацию коробкой, разомкнутая многоплановая декорация по эскизам и чертежам Егорова была решена непонятно: несколько углов и простенков, кое-где стояли колонны. «Трудно было понять, как ее можно снять, она вся была как решето»[62], – пишет он. До прихода Егорова никак не мог найти точку съемки и оператор. «Наконец он явился со своей палкой, с которой никогда не расставался, знаменитой палкой черного дерева, с ручкой из слоновой кости в виде шара». После того, как ему сообщили, что оператор так и не смог определить место точки съемки, заложенной в эскизе, Егоров «позвал рабочего и, указав палкой на место в полу, попросил прибить кусочек фанеры, сказав, что здесь будет стоять аппарат и снимать нужно объективом 120... Видя мою неуверенность Владимир Евгеньевич сказал, что художнику кино надо уметь смотреть, представляя угол разных объективов, и здесь же спросил бригадира, подписывая акт приемки: «Почему построили выше на 25 сантиметров, чем на чертеже?» Тот объяснил, что не было свободных меньших

---

[61] Кулешов Л., Хохлова А. 50 лет в кино… С.30.

[62] Комарденков В. Дни минувшие. (Из воспоминаний художника). — М.: Советский художник, 1972. — С.122.

щитков, я же был удивлен, как это при высоте 8 метров Егоров замечает лишние 25 сантиметров»[63]. Егоров объяснил Комарденкову, что декорацию в кино не следует замыкать, а всегда нужно оставлять разрывы для света.

Егоров принёс в кинематограф и поставил ему на службу свой талант художника-композитора, за что он ещё в Строгановском училище получил золотую медаль; свой опыт художника-монументалиста, прекрасно понимающего архитектуру и перспективу; свои достижения и открытия в области театральной сценографии; и, наконец, свой вкус, высочайшую культуру и богатый жизненный опыт, в том числе знание российской и европейской жизни самого разного толка. Крестьянский сын по происхождению, он неоднократно бывал в Европе: в Париже, Берлине, Лондоне, Копенгагене – практически, во всех крупных европейских городах. Он рассказывал своим ученикам, как в одну из таких поездок получил приглашение на чай в Букингемский дворец и писал портрет английской королевы Марии. Будучи «учёным рисовальщиком» Строгановской школы, он следовал заветам своих учителей и никогда не расставался с карандашом. К 37 годам, когда он пришёл в кино, у него накопился бесценный багаж зарисовок, набросков и эскизов архитектурных и натурных объектов, портретов, человеческих типажей, ярких характерных деталей. Вот почему и эскизы, и декорации Егорова так достоверны, правдоподобны и выразительны.

В дальнейшем он сам учил студентов вновь воссозданного Строгановского училища приёмам старой школы. «Рисунок, – говорил он, – всегда должен выражать мысль, это язык художника. Он должен быть чёток, лаконичен и прост... Всё, что волнует вас, берите на карандаш, это ваша память, это должно быть потребностью художника, как хлеб, как воздух. Рисунок всегда напомнит и мысль, и время, и место, чем-то поразившее вас. Главное – научиться правильно видеть, воспитать свой глаз...» Большое значение Егоров уделял наброску, и сам мастерски владел им.

---

[63] Там же. С.124.

«...Умей в простом минутном рисунке добиться сходства с оригиналом, выразительности и жизни; а сумел, значит, увидел главное, характерное, отбросил мелочи, понял суть – вот и молодец!..»[64]

В СССР была восстановлена старая система художественного образования — обучали рисунку и живописи на классических образцах Древней Греции, Рима и эпохи Возрождения. Таланты стремились выявить в раннем возрасте, так же как и в знаменитом на весь мир русском балете. Для детей открывались художественные школы, затем образование продолжалось в училищах, потом в высших учебных заведениях в программах 6-летнего образования по конкретной художественной специальности и в аспирантуре. Подготовка художника продолжалась от 14 до 17 лет. В ходе подготовки обязательно был период активного рисунка, когда ученику давалось задание выполнять как можно больше коротких рисунков (100 и более в неделю), которые затем просматривались педагогом, выделявшим удачи и ошибки ученика. Выделение главного с помощью зрительного анализатора переходило у учащегося в автоматический навык и не требовало в дальнейшем усилий. Рисунок по памяти развивал зрительную память с детских лет. Хорошо известно, что способность к визуализации у разных людей различна, и что она лучше всего развивается в юном возрасте. Художник и физически видит в окружающем нас мире, и может представить в своем воображении гораздо больше цветовых оттенков и форм, чем обычный человек. Некоторые заслуживающие высочайшего уважения искусствоведы дополняют свое гуманитарное образование обучением на художественных и реставраторских факультетах с тем, чтобы получить конкретные практические навыки и развить свои способности восприятия. Понимание стиля художника-практика также отличается от понимания теоретика. Проработав материал своими собственными руками, художник расширяет свое представление о стиле, знает мельчайшие детали, чувствует его «кончиками пальцев». Егоров,

[64] Егоров В.Е.: Театральное и кинодекорационное искусство… С.17-18.

поражавший современников точностью своего глаза, имел исключительное, неординарное чувство масштабных и тональных соотношений. Обычно он сам делал разметку своих декораций на полу павильона. В ходе строительства он был способен дать точные указания, каким образом внести исправления и добиться соответствия замыслу, выраженному в эскизе. Тончайшим знатоком исторических художественно-архитектурных и декоративно-прикладных стилей был Алексей Уткин — еще один выпускник Строгановского училища, также с большим успехом работавший в кино с 1912 г.

Экранное воплощение организованной материальной среды

Владимир Егоров – огромный талант, страстно увлечённый кинематографом, отдавший ему все силы. К счастью, этот талант обладал таким характером, что был в состоянии убедить и настоять на своём решении. В каждом фильме, в котором принимал участие художник, невзирая на верховенство режиссёра, прослеживается его неповторимая творческая индивидуальность.

Младший коллега Егорова по работе на киностудии «Мосфильм» и в Строгановской школе Л.Д.Михайлов, до сих пор работающий в МГХПА имени С.Г.Строганова, вспоминает эпизод, который произошёл на съемочной площадке фильма «Без вины виноватые» (1945, режиссер В.Петров). Снималась сцена банкета в честь актрисы Кручининой на даче Дудукина. Егоров, как обычно проверявший состояние декорации перед съемкой, обнаружил, что не хватает кресла. Помощник режиссёра объяснил, что кресло не привезли из МХАТа, а актриса Тарасова, исполнявшая роль Кручининой, вот-вот приедет, поэтому решено снимать без кресла. «Съёмки не будет, пока не привезут кресло. Актриса подождёт», – безапелляционно заявил Егоров, стукнув палкой об пол. Он всегда ходил с палкой, чем-то напоминая современникам Петра I с картины Серова. Палка была необходимостью. Он с молодости страдал эпилепсией и иногда переживал по 2-3 припадка в месяц. Так произошло и в тот раз. Случился припадок – Егоров стал

недееспособен, сцену сняли без кресла. И это видно на экране. Великолепная декорация дачи Дудукина – несколько залов, терраса, сад, вид на Волгу – всё снято с движения. Отличная совместная работа художника и оператора. Камера движется вместе с танцующими парами, выходит на террасу, любуется рекой, подсматривает за беседой хозяина с великой актрисой – и при этом каждый кадр совершенен по композиции. Но в сцене банкета явно чего-то не хватает. Режиссёр, правда, пытался решить композиционный дисбаланс с помощью мизансцены: на переднем плане пригибаясь, чтобы не мешать зрителю наблюдать за застольем в глубине зала, проходит официант с подносом. Правда, почему он идёт мимо стола, и куда направляется, не ясно, что только усиливает недоумением. Может быть, если бы подождали, пока привезут кресло, как настаивал Егоров, то фильм получил бы не 2-ю, а 1-ю премию.

Основатель монтажной теории Лев Кулешов очень верно подметил кинематографичность таланта Егорова. Считалось, как это часто говорят о художниках, что он обладал врожденной киногенией, т.е. был от природы одарен кинематографически. Владимир Гардин – один из первых российских режиссёров, великолепный актёр и большой поклонник Егорова, так описывал его дар: «...расчёты Егорова были основаны не на «колдовстве» и пресловутой интуиции, а на точном знании кинематографической техники, на учёте эффектов освещения, на геометрически выверенном распределении света и тени...»[65]

Подводя итог, можно сказать, что Владимир Евгеньевич Егоров обладал удивительном даром изобразить на плоском листе бумаги то, что он же воплощал в трехмерном пространстве в материале так, чтобы результат в виде проекции на плоскость экрана был произведением искусства. Такое визуальное мышление – 2D-3D-2D, когда художник ещё на этапе эскизного проекта видит, как на экране будет выглядеть результат его усилий, пропущенный через трёхмерную реализацию в

[65] Егоров В.Е.: Театральное и кинодекорационное искусство… С.17-18.

материале, – и отличает настоящего художника кино.

§ 2.4. Кинодекорационное искусство в системе временного развития экранного образа. Специфика композиционно-выразительных средств

2.4.1. Киноавангард и виляние принципов киномонтажа на пластику экранного пространства

Короткий кадр, стремительный агрессивный монтаж русского киноавангарда предъявил свои требования к организации предметно-пространственной среды кинофильма. У зрителя больше не было времени воспринимать подробности изображения – режиссер решительной рукой вел их по пути новых смысловых впечатлений. Сама идея красоты в традиционном смысле этого слова в культуре авангарда отрицалась. В кино это выразилось в отказе от изобразительных ценностей раннего русского кинематографа, в борьбе со «слащавостью», «салонной красивостью» и «театральщиной». Объёмно-пространственная композиция игровой среды стала строиться на простых аскетических формах, во главу угла которой был положен принцип рационального использования декорационных средств. Художник создавал утилитарно организованное пространство, вводя в него лишь самые необходимые аксессуары. Стремясь выделить главное, Кулешов как режиссер просто требовал убрать или «затемнить» в кадре все лишнее. Г.Мясников определил стилистику фильмов Льва Кулешова как эстетику чеканной декорационной простоты[66]. Нет никакого сомнения, что тяжелые экономические условия периода гражданской войны весьма содействовали формированию лаконичного стиля. В 30-е годы «чеканный декорационный стиль» получил развитие в лениниане и сталиниане советского кино. Вожди советского государства действовали среди чрезвычайно упрощенных, зачастую полностью лишенных бытовых признаков декораций.

В среде киноавангардав 1920-е гг. сформировалась идея отрицания

---

[66]Мясников Г.А. Очерки истории советского кинодекорационного искусства (1918-1930)... С.22.

творческого характера работы художника в кино. Кулешов в силу увлечения монтажом и определением его в качестве единственной творческой силы перенес функции художника-творца на режиссера. Этот вывод логически следовал из того факта, что режиссер может с помощью оператора снять и вмонтировать в монтажную фразу кадры другого пространства, тем самым создав новое, виртуальное, чисто кинематографическое пространство, или «творимое пространство» по терминологии самого Кулешова. Творцом в кинематографе становился исключительно режиссер. Именно в его голове складывалась та кинореальность, которую он один мог воспроизвести на экране с помощью технических работников: оператора, художника и натурщиков. Художнику отводилась роль технического исполнителя замысла, без самостоятельного осмысления постановочных задач и проявления творческой инициативы. «Думаю, – писал Кулешов в 1925 г., – что теперь должно быть ясно, что работа художника носит исключительно подсобный характер, кроме тех случаев, когда «режиссер» бессилен организовать кадр, т. е. когда он не режиссер, а печальное и частое недоразумение. Задача художника создать ту обстановку, которая бы легко компоновалась и конструировалась с работой натурщика и света. Декорация должна быть удобным композиционным звеном, дающим возможность получения наивыгоднейших построений кадра и в этом дорежиссерском периоде работы назначение художника кино». («Советский экран», 1925, №29.)[67]

Большую роль в утверждении таких умонастроений играли режиссеры, подчинившие себе все компоненты постановки и взявшие в свои руки определение изобразительного строя фильма, в первую очередь С.Эйзенштейн. В его группе мысль о том, что художник в кино вообще не нужен, была весьма популярной. «Абсурдность художественно-декорационной стороны постановок «Кабинета доктора Калигари», «Раскольникова» и «Аэлиты», где художник проявил себя как

[67] Цит. по: Там же. С.60.

особая довлеющая величина и, наоборот, декоративная свежесть «Стачки», где художник отсутствовал, вернее функции художника исполнял режиссер, оператор, осветитель и *художник-прикладник* — все это дает возможность утверждать группе работников кино о ненужности художника в киноделе». И далее: «…убедительность «Стачки», «Киноглаза» и других доказывают, что близко то время, когда какой-то *мифический кинохудожник совершенно отойдет от кинопроизводства*». («Советский экран», 1925, № 10.)[68] Не трудно заметить, что Кулешов и Эйзенштейн, изгонявшие художника из числа значимых творческих личностей, сами были художниками. Идея, провозглашенная флагманами советского кинематографа в 20-е годы, прижилась и, безусловно, сказалась на качестве отечественных фильмов, когда в режиссуру перестали приходить люди с художественным образованием.

2.4.2. Взаимодействие визуальной и звуковой составляющей экранного образа.

Конец 1920-х– начало 1930-х годов были в кинематографе временем величайших перемен не только с политико-экономической, но и с технологической точки зрения – в кино пришел звук! Звуковое кино исчисляет свою историю с 1927 года, когда в США на экраны вышел фильм «Певец джаза». Первый отечественный звуковой фильм «Путевка в жизнь» появился в 1931 году. У звука в кино повсюду были влиятельные противники. В США – Чарли Чаплин, искусство которого основано на пантомиме и чуждо звуку, в СССР –киноавангард. В 1928 г. Сергей Эйзенштейн, Григорий Александров и Всеволод Пудовкин выпустили документ под названием «Звуковаязаявка», в которой высказались против синхронной передачи речи, а предлагали использовать звук контрапунктом, т.е. в бóльшей степени в качестве музыкально-шумового оформления. Совершенно верно они опасались, что в первом случае, при синхронной записи звука, актеру поневоле придется давать время для высказывания, а, значит, неограниченная режиссерская свобода монтажных ритмов будет нарушена. Звуковое кино объявлялось концом кино как

[68]Цит. по: Там же. С.59-60. Курсив мой – Л.М.

искусства, поскольку монтаж представлялся режиссерам киноавангарда его главной творческой составляющей. «Говорящее кино почти так же мало нужно, как поющая книга»[69], – высказывал ту же мысль литературовед и киносценарист Виктор Шкловский. Как образно описал ситуацию режиссер киностудии «Ленфильм» Лев Арнштам на страницах журнала «Искусство кино»: «Звука вообще боялись, но относились к нему, как к скарлатине, которой можно заболеть, но от которой можно и уберечься»[70]. В конечном итоге от звукового кино уберечься не удалось никому. Звук действительно положил конец монтажно-типажному кино и теории Кулешова об актере-натурщике. С появлением на экране говорящего актера, естественных шумов, музыки потребовалась другая организация пространства и времени в фильме.

С приходом звука возросли также и требования к литературной основе кинофильма – сценарию. В звуковом фильме имело значение, какие именно слова произносились в том или ином эпизоде, и слова эти должны были быть достаточно художественными, а в СССР в силу политических причин еще и «идеологически верными». Очень точно передают задачу слова ветерана кино Ю.Желябужского о том, что сценарист и кинорежиссер должны были «осознать себя творцами идеологических ценностей» и «основными художественными работниками того индустриального искусства, каким является кинематограф»[71]. Сценарист в 1930-е годы выдвинулся на первый план. Сценарный голод стал самой большой проблемой в этот период. Руководство повторно национализированной кинопромышленности постоянно менялось – варьировались и требования к сценарию. Бесконечные дискуссии о темах, сюжетах и жанрах советского кино и его идеологической направленности наполняют страницы появившегося в 1931 году специализированного журнала «Искусство кино». За рубеж с целью изучения

[69] Шкловский В. Основные законы кинокадра.// Шкловский В. За сорок лет. Статьи о кино. – М.: Искусство, 1965. С.51. В дальнейшем он публично признал, что такая точка зрения была ошибочной.
[70] Искусство кино. – М., 1940, №1-2. – С.101.
[71] Пролетарское кино. – М., 1931, №4. – С.17.

западного опыта звукового кино отправляются те кинематографисты, на которых руководство делало ставку, в первую очередь, коллектив «Броненосца» – режиссеры С.Эйзенштейн и Г.Александров, оператор Э.Тиссэ. Позднее был также командирован в США для изучения организации и техники съемки на студиях Голливуда и оператор В.Нильсен.

По сравнению с периодом киноавангарда монтажная структура кинофильма претерпела значительные изменения. Кадр в звуковом кино по необходимости стал гораздо длиннее. Монтаж стал неторопливым, монтажные планы удлинились при резком сокращении их количества в фильме. Усложнилась кинематографическая мизансцена, обогатившись внутрикадровым монтажом. Камера стала непрерывно следить за актером, позволяя ему завершить свою реплику и свой жест. Можно сказать, что в кино вернулся Бауэр, сменив своего ученика Кулешова. Правда, вернулся неузнанным, ибо эстетика советского общества 30-х годов ничего общего не имела с серебряным веком. Тем не менее, у зрителя опять появилось время, чтобы рассматривать детали предметно-пространственной среды кинофильма. Искусство построения многоплановых павильонных декораций стало необходимостью для любого фильма. С другой стороны, в кино оказался востребованным опыт театра. Если в немом кинематографе зритель наслаждался изображением, периодически прерываясь для чтения пояснительных надписей, то теперь характер восприятия фильма изменился: звук непрерывно сопровождал изображение, как в театре. «Снимая картину длинными кусками, – пишет Г.Мясников, – режиссер предоставляет зрителю возможность не только внимательно следить за поведением актера, но и рассмотреть окружающую его среду с разных точек, меняющихся по ходу съемки. Гармония видимого и слышимого, связь изображения с диалогом, музыкой и шумами в фильме создали новый образ мира, доступный только звуковому кино»[72].

---

[72] Мясникова Г.А. Из истории советского кинодекорационного искусства (1918-1930)... С.5.

Требования к декорациям с приходом звука усложнились. Перед художником встала задача создать так называемую «акустическую декорацию», т.е. декорацию, не производящую посторонних, не свойственных изображаемым вещам звуков. Если в немом кино главным было добиться зрительного подобия предметов и фактур, то в звуковой период этого было уже недостаточно. Все скрипы, постукивания, неестественные звуки при взаимодействии с предметами из папье-маше – все приходилось убирать, добиваясь, по возможности, беззвучия декорационных сооружений. С другой стороны, художник должен был овладеть самой техникой звуковой съемки и звукового оформления фильма и приобрести специальные знания акустических свойств строительных материалов, поскольку сами декорационные сооружения теперь уже проектировались с учетом их звукоотражательных характеристик. В декорации теперь работали не только актеры и оператор, но и звукооператор, который записывал звук с помощью микрофона. Таким образом, требования к организации предметно-пространственной среды при производстве звуковой кинокартины объективно возросли. Выросли и объемы работы художников кино, поскольку первое время съемки звуковых фильмов проводились исключительно в павильоне, так как звукозапись на натуре не была еще освоена. Предсказание Эйзенштейна о полном отходе «мифического кинохудожника» от кинопроизводства не оправдалось. Де-факто потерпел фиаско и тезис Кулешова об «исключительно подсобном характере» задач художника в фильме. Еще отчетливее выявился проектный характер деятельности художника в кино, который призван был проектировать сложное, акустически грамотно выстроенное пространство, учитывая все большее количество технических требований, и при этом добиваться художественной выразительности зрительного экранного образа.

Звуковое кино вернуло на экран глубинную мизансцену как основной прием актерской сцены. Единицей киноизображения является кадр, понимаемый как изображение действия, снятого непрерывно с одной статичной или подвижной

точки. Кадр кинетичен по своей природе. Кинокомпозиция всегда строится в пространстве и в движении. Кадры различной длины и крупности монтируются для передачи главного – действия человека в соответствии с содержанием кинопроизведения. При съемке учитывается не только композиция кадров, но и ее видоизменение, соподчинение композиций нескольких кадров, ритмы планов и ракурсов, т.е. изобразительный ряд монтажной фразы, эпизода и фильма в целом строится на основе кинетической композиции. Диапазон художественных возможностей такой композиции чрезвычайно разнообразен. Однако, мизансцена имеет определенную самостоятельность, и не определяется ни композицией короткого, ни длинного кадра. Одна и та же мизансцена может быть по-разному скомпонована и показана при помощи различных методов монтажного построения: один длинный кадр может включать в себя одну или даже несколько мизансцен, или же одна мизансцена может быть построена из десятков коротких кадров.

Глубинная мизансцена характеризуется движением актеров в направлении, непараллельном картинной плоскости, в результате которого возникает внутрикадровый монтаж (смена крупности без смены кадров), а также наличием второго плана, который конкретизируется масштабные соотношения. Глубинная мизансцена требует длинного кадра и, разумеется, глубинной организацией пространства. При методе длинных кадров приобретается непрерывность действия. Стремительный монтаж отдельных ракурсов и планов, созданный русским авангардом 1920 гг., лишь обозначает мизансцену. Мизансцена является костяком, основой эпизода, но не прослеживается в полном виде. Агрессивный монтаж лишь создается впечатление о мизансцене для зрителя.

Рождение глубинной мизансцены принято отождествлять с первым фильмом американского режиссера Орсона Уэллса «Гражданин Кейн» (1941). Однако, «Кейн» был не первым в кинематографе, где систематически использовалась глубинная мизансцену как основной прием. В раннем кино среди создателей киноязыка

необходимо назвать имя Евгения Бауэра, который среди прочих своих достижений создал глубинную разомкнутую декорацию и глубинную актерскую мизансцену. Сравнение Бауэра и Уэллса показывает сходство их образно-художественные решений, несмотря на различие инструмента, который они использовали, – длиннофокусную и короткофокусную оптику. (Илл.28)

Глубинная мизансцена органично свойственна кинематографу. Она возникла на заре кино как специфическая, кинематографическая форма движения актера в кадре, недоступная театру. Она активно используется и в современном экранном искусстве. Художественный фильм «Гравитация» (2013) вернул в цифровое кино очень длинный кадр. Первый кадр фильма длится 12 с половиной минут! На его протяжении разворачивается целая драма на околоземной орбите, построенная по законам глубинной мизансцены. Из глубин космоса к орбитальному телескопу Хаббл подлетает шаттл с астронавтами, которые начинают ремонт телескопа. В том же кадре осколки, несущиеся по орбите, поражают шаттл, и астронавтов уносит в глубины космоса. Конечно, мизансцена в фильме «Гравитация» не так проста, как раньше. Это комбинированная (соединение внутрикадрового движения с непрерывным движением камеры), открытая, хаотическая – словом, очень сложная глубинная мизансцена, которая, тем не менее, не потеряла свои характерные признаки. Она начинается и заканчивается ярко выраженным движением актеров вдоль оптической оси, и, следовательно, соответствующим изменением крупности внутри одного кадра, а также многоплановостью.

Именно мизансцена делает пространство реальным для зрителя. Очень точно значение мизансцены в конкретизации пространства для зрителя выразил оператор Анатолий Головня: «Впечатление глубины пространства в кинокадре значительно сильнее и реальнее, чем в каком-либо другом изображении. Происходит это вследствие того, что киноизображение передает движение. Лучшим ориентиром масштабных соотношений является человеческая фигура. Передвижение фигуры

среди какой-либо обстановки конкретизирует пространство; среда и предметы в сочетании с человеческой фигурой воспринимаются не как изображения, а как реальность»[73].

2.4.3. Влияние пространственно-временного фактора на разработку предметно-пространственной среды кинофильма

Кино и театр относятся к пространственно-временным видам искусств, что означает, что в них соединяются пространственные виды искусств (живопись, графика, скульптура, архитектура, декоративно-прикладные виды) и временные (литература и музыка). Но литература и музыка в чистом виде так же далеки от театра и кино, как и подлинная архитектура и живопись. В театре и кино они соединяются, взаимопроникают, влияют друг на друга, образуя свой собственный новый сплав, и поэтому называются также синтетическими видами искусств. Их также принято называть зрелищными видами искусств, поскольку все они происходят из общечеловеческой потребности в совместном переживании зрелища. При этом зрительный компонент в них преобладает, так же как и визуальная модальность преобладает в самой системе человеческого восприятия.

Кино изначально было немым видом искусства, и его нужно было смотреть, как балет или пантомиму. Но и с появлением звука кино не перестали смотреть, и не стали главным образом слушать, хотя не исключен вариант появления в ближайшем будущем некоторого гибрида – иллюстрированной аудиокниги, в которой аудиальный компонент восприятия сможет превалировать над визуальным. Слово, а вернее смысл, который оно обозначает, все труднее воспринимается современным человеком на слух и все больше требует опоры на зрительный образ.

Пространственно-временной фактор (хронотоп)

Кино от театра отличается более сложной пространственно-временной связью, которая получила название *хронотоп* от греческих слов «хронос» (время) и «топос»

---

[73] Головня А.Д. Свет в искусстве оператора. – М.: Советский художник, 1945. – С.89.

(место). Театральное зрелище очень тесно связано с реальным пространством сцены и с реальным временем. Кино же обладает чудесной способностью показывать множество разнообразных мест, не прерывая действия. В фильме в реальном времени, демонстрируемом в течение двух часов, можно показать события, происходящие в любом месте, в любое время года и суток, на протяжении любого количества лет. Для достижения эмоционального воздействия на зрителя кинематограф с легкостью замедляет действие или ускоряет его, не обращая внимания не ход реального времени в кинозале. Более того, место и время в кинофильме может изменяться внезапно. Великолепный чисто кинематографический эффект получился в кинокартине «Любовь и голуби» (1984), когда главный герой, отправившись в отпуск, попрощался с женой, открыл дверь своего дома в далекой Сибири и… выпал из него в Черное море.

В фильме действие развертывается в пространстве и во времени в определенном монтажном построении. Монтаж в значительной степени определяет своеобразие композиционных решений изобразительного ряда фильма. Так, например, в резком монтажном стыке кадров с разным уровнем освещенности велика опасность сохранения в глазах зрителя «фантомов» – следов изображения предыдущего кадра, что является естественным свойством человеческого глаза. А при плавном ритме художнику нужно бывает позаботиться о конкретном объекте монтажного перехода, который будет органичной частью декорации. Например, классический переход к детству героя происходит через его портрет или фотографию, на которую наезжает камера, а после ее отъезда зритель оказывается в другом пространстве и времени. Имеет значение и длина кадра. При рванном, коротком ритме монтажа у зрителя нет времени рассматривать детали, а, следовательно, они не нужны в композиции. Однако при всем своеобразии монтажных ритмов того или иного режиссера, школы монтажа и даже времени создания фильма, в игровом кино есть общая пространственно-временная черта,

важная для художника. Общие планы – наиболее сложная и трудоемкая задача художника кино – всегда коротки. Задача общего плана – ввести зрителя в обстановку действия, сориентировать его в пространстве и во времени. Камера всегда достаточно быстро переключается на средние и крупные планы, поскольку игровой кинематограф развивается по своим сюжетным законам.

Владимир Егоров, наставляя своего младшего коллегу Василия Комарденкова, обращал его внимание на то, что в кино нельзя делать такую же декорацию, как в театре. Время восприятия декорационного объекта влияет на его форму точно так же, как и время действия. Комарденков описывает в воспоминаниях свою декорацию спальни прима-балерины с изобилием лепнины, богатым альковом, кроватью, зеркалом, хорошими окнами и дверью. Однако Егоров декорацию не одобрил, отметив, что она хороша для театра, но не для кино. Он указал, что в театре ее зритель успел бы рассмотреть, она спокойно окрашена, не назойлива и не мешала бы актерам. Но в кино, в отличие от театра, декорация, снятая общим планом, держится на экране несколько секунд, и зритель за этот короткий срок ее не увидит. Он будет следить за происходящим действием, а не рассматривать декорацию. «Надо находить более лаконичные способы декоративного выражения, две-три детали, простые, но характерные для данной эпохи или адресующие к месту действия»[74]. Также из рассуждений Егорова ясно, что он советовал задуматься о впечатлении масштабности интерьера, которое зритель получает с экрана. Богатые покои балерины в представлении мастера должны были создавать ощущение простора. А начинающему художнику Комарденкову передать это в своей декорации не удалось.

Масштаб и пропорции зритель воспринимает с экрана мгновенно и подсознательно формирует образ, который может и не совпасть с замыслом авторов фильма, если художник-проектировщик не придает этому значения. Пространственная форма, которая понимается в архитектуре как геометрически

---

[74] Комарденков В. Дни минувшие… С.125.

определенный объем пространства, воспринимаемый внутри заключающей его формы, может восприниматься и со стороны – с плоскости экрана или живописного полотна. Ощущение тесноты, как эмоциональная составляющая восприятия пространственной формы, рождается при рассмотрении картины Сурикова «Меньшиков в Березове». Такое же ощущение появляется от интерьера ресторана в кинокартине «Мечта» (1941). Художнику В.Каплуновскому удалось превратить изысканные линии архитектурного стиля ар нуво в тесный, неуютный интерьер, что и было необходимо по драматургии эпизода.

Принципиальным для кинематографического хронотопа является тот факт, что точка зрения на изображаемую среду в театре и кино различна. Владимир Егоров принадлежал к редкому типу художников, который, состоявшись в театре, вписал также своё имя и в историю кинематографа, стал классиком кинодекорационного искусства, и, в добавление к тому, был в состоянии параллельно работать и в театре, и в кино, переключаясь с одного на другое без видимых усилий. В чём был его секрет?

Отличие кинематографического плана от театрального

Сам Егоров считал самым важным понять главное отличие театра и кино с точки зрения плана. В театре зритель смотрит спектакль со своего места в зале – сколько зрителей, столько лучей зрения; в кино зритель видит фильм только через объектив аппарата – существует один единственный луч зрения. Отсюда Егоров делает важнейший для художника-декоратора вывод, что принципиальное различие заключено не в эскизе как таковом, а в планировке декорации: в театре это прямоугольник, а в кино – треугольник. Художник театра имеет дело с прямоугольником сцены – местом создания декорации, которую должно быть хорошо видно и из партера, и из боковой ложи, и с галёрки. Вѝдение же камеры, ограниченное оптикой, – это узкий конус, который даёт в плане треугольник – место будущих построек стен, арок, колонн, а также расположения мебели и других вещей,

место действия актёров. Если бы кинооператор захотел взять декорацию в кадр по театральному фронтально, то ему пришлось бы отойти довольно далеко от места действия актёров. Фигуры актёров получились бы очень мелкими, пол пустой, а потолок декорации было бы нечем закрыть. Поэтому оператор в кино не пытается снимать фронтальную декорацию. Кинооператор, если можно так сказать, поднимается на сцену и посматривает глазом аппарата на действие по диагонали, как бы через плечо ближайшего актёра. Чем крупнее план, тем теснее актёру и, соответственно, оформителю кадра в конусе луча зрения аппарата. Поэтому при длинном кадре мизансцена естественным образом должна развиваться в глубину. Также и декорация: то, что не попадает в поле видения аппарата, не нужно в декорации, является лишним. То, что видит «киноглаз», должно усиливать пространство, преодолевать тесноту, даже создавать иллюзию простора, когда в этом есть необходимость, и, разумеется, физически давать актёрам возможность свободно двигаться в соответствии с режиссёрской мизансценой. Бывали случаи, когда очень талантливые театральные художники, отмечает Егоров в своих записях, создавали для кино запутанные проекты: детали построек и предметы закрывали друг друга, затрачивались большие усилия на создание вещей, которые не входили в кадр. Можно сказать, что они и на киноплощадке не переставали видеть театральный задник. Егоров был не таким. Место кинодействия он видел в виде конуса с вершиной в объективе аппарата, дающего в плане треугольник с открытой, неограниченной третьей стороной, уходящей в пространство, «как позволит место». Именно такой взгляд он считал «главным условием построения предвидения в творчестве эскиза будущих построек».

Позднее он чётко сформулирует мысль и, планируя написать статью и даже книгу, разработает наглядные образцы решения одного и того же декорационного объекта двумя разными способами: для театра и для кино. На примере общеизвестных образцов русской живописи – картины А.Кившенко «Совет в

Филях» и В.Сурикова «Утро стрелецкой казни», Егоров предложит тренировать свое пространственное мышление применительно к съемочной площадке и театральной сцене. Обучая молодых художников кино в 50-е гг., вновь и вновь он будет повторять: «В театре оформление сцены может быть разрешено на колорите, на плоскостях, как принято говорить, на фреске, на плоскости. В кино, кроме всего этого, мы еще кроме плоскости имеем и форму, глубину. Главное – построение плана»[75].

Картина И.Кившенко «Военный совет в Филях» являет собой идеальный проект организации пространства в театре. (Илл.29) В кино – это классическая декорация «угол», которая возникла в раннем русском кино очень рано, и до сих пор с успехом используется мастерами экрана. Картина Кившенко стала прообразом сцены совещания фельдмаршала Кутузова со своими генералами после Бородинского сражения как минимум в трех постановках: в юбилейном фильме «1812 год» (1912), в кинокартине самого Егорова «Кутузов» (1943) и в киноэпопеи по роману Л.Н.Толстого «Война и мир» (1965-67). Егоров демонстрирует своим планом, что оператором данная декорация не должна сниматься фронтально. Для того, чтобы в кадре появилась глубина он предлагает несколько точек зрения, представляющих из себя диагональ: на Барклая и на Кутузова. В своих заметках он также описывает съемку с точки зрения девочки, забравшейся на печь. Картина Сурикова «Утро стрелецкой казни», в отличие от «Совета в Филях», не подходит для буквального перенесения ни на театральную сцену, ни в кино. (Илл.30) Поэтому Егоров в своих планах по картине меняет композицию. Он располагает лобное место в правой части сцены и кадра, а не в левой, чтобы дать глубину пространства. В живописи существует одна точка зрения, которую задает художник. Живописец волен выбрать любые композиционные средства, так как его произведение не является проектом реальной материальной среды. В своей картине Суриков

[75] РГАЛИ. Ф.2710. Оп.1. Д.59. Л.14.

использовал Казанский собор в качестве фона, так как ему было интересно противопоставить его праздничный наряд трагизму разворачивающегося на первом плане действия, а архитектурные ритмы сопоставить с фигурами стрельцов и Петра I. Композиционно он использовал прием сближения планов, сократив расстояние между лобным местом, собором и кремлевской стеной. Егоров же наоборот все раздвигает, причем в кинематографическом плане значительно увеличивает расстояние в глубину, учитывая свойства оптики «скрадывать» пространство. «Для кино нужно делать растяжимо – как гармонь»[76], – образно поясняет он свой план.

В отличие от живописи в театре существует множество точек зрения, которые зависят от местоположения зрителя. Если у центральных мест партера есть возможность видеть планировку Сурикова, то у боковых мест, амфитеатра, лож и галерки возникают значительные искажения. Поэтому Егоров уравновешивает композицию, перемещая зрителя на точку зрения между собором и лобным местом. Таким образом, с любого места в театре значимые элементы композиции видны зрителю. Если у левых лож пропадает собор, то они все-таки видят лобное место справа. Правые ложи всегда видят собор. Мизансцена – толпа народа перед собором и лобным местом, зрительно балансирует композицию, не позволяя полностью оголить боковые части сцены. Но главное назначения декорационного оформления боковых частей сцены – это возможности для мизансцены. Актеры могут действовать не только по центру сцены, но и по ее бокам, где есть архитектурные элементы для выразительного сценического движения.

Также и для кино, хотя точка зрения в кино, так же как в живописи, одна (ее задает киноаппарат), Егоров не повторяет буквально композицию Сурикова с фоном в виде собора. Он разносит крупные части декорации (собор и лобное место) по разным сторонам экрана. Тем самым он обогащает мизансцену и разнообразит

---

[76] Егоров В. Различие между художником кино и художником театра / Из выступления на семинаре художников-постановщиков киностудии «Мосфильм» 2 февраля 1956 года. // Искусство кино. – М., 1964, №2. – С.75.

выразительные точки съемки для киноаппарата. Зная законы организации пространства в кино, Егоров стремится избежать плоского, бесформенного изображения на экране. Он придает композиции глубину, сильно растягивая в реальном пространстве элементы декорации. Только в этом случае на экране между ними появляется воздух. Это правило было сформулировано еще в 1916 году в справочнике кинематографиста. Егоров обращает внимание на то, что в данной сцене художнику, режиссеру и оператору крайне важно согласовать мизансцену, план съемки и декорацию. В такой сцене в историческом фильме не обойтись без создания макетов и ложной перспективы. Важно, чтобы декорация, движение актеров и камеры были согласованы заранее. «И, кроме того, – учит он молодых художников-постановщиков с присущим ему юмором, – располагая все, надо помнить, что Петр появляется то тут, то там (режиссеры это очень любят). Вот он и появляется вдали, а потом переходит сюда..., и, наконец, вы его снимаете первым планом крупно, хорошего актера на фоне неба, на фоне тусклых, крутящихся облаков. Мы можем делать и облака свои»[77]. Вновь и вновь он повторяет, что главная задача художников-постановщиков – это хорошо найденный план.

Сам Егоров превосходно умеет работать и с замкнутым сценическим пространством, и с уходящим в бесконечность динамичным кинопространством. Он легко манипулирует любым пространством, играя на масштабном сопоставлении форм, объемов, и плоскостей. При изучении начертанных им планов ясно видно, насколько очевидным для него является дело определения границ кадра. Он в своих схемах всегда «режет» предмет боковой кромкой кадра – будь то стол или собор. Тем самым для зрителя, воображение которого достраивает предмет, боковая граница кадра размывается, а актеру предоставляется больше места для движения.

Егоров неоднократно выступал перед молодыми художниками кино – вчерашними выпускниками ВГИКа по теме декорационного плана в театре и в кино.

---

[77] Там же.

Он приносил свои эскизы, чертил на доске схемы и планы, отвечал на вопросы. В РГАЛИ хранятся черновики его выступлений, которые он снабжал планами, схемами и зарисовками. К сожалению, какой-либо значительной статьи, излагающей на конкретных примерах его мысли, так и не было опубликовано. Как нет и научной монографии о крупнейшем отечественном художнике театра и кино Владимире Егорове.

Выводы к главе II.

Во второй главе рассматриваются наиболее важные художественные приемы и технические нововведения в кино в период с 1919 года по 1946 и их влияние на кинодекорационное искусство. Ученик Евгения Бауэра Лев Кулешов первым начал экспериментировать с коротким кадром, быстрым монтажом и крупным планом. Он пришел к выводу, что сутью киноязыка является монтаж и отказался от длинных мизансцен и декораций учителя. Виктор Шкловский в 70-е гг. XX века оценил вклад Кулешова в кинематограф очень высоко: «Имя Кулешова так редко упоминается, что можно подумать, что его стараются забыть. Между тем он создатель теории киномонтажа. Это не правила, как склеивать картины. Это основы нового искусства. Через организацию внимания зрителю дается полнота восприятия мира»[78]. Период с 1919 по 1946 годы отличался жанровым и стилистическим разнообразием, что значительно расширило систему элементов предметно-пространственной среды кинофильма. Изучение теории и практики отечественного кино данного периода позволяет прийти к заключению, что к 1946 году в отечественном кинематографе на базе черно-белого немого и звукового кино уже были освоены все основные элементы материальной среды кинофильма на уровне условности, приемлемом для экранного искусства. Типология этих элементов, представленная в виде универсальной модели концентрических кругов с центром в актере, позволяет при

---

[78] Шкловский, Виктор. О Петре Галаджеве. // Из истории кино. Документы и материалы. Вып.10. – М.: «Искусство», 1977. – С.202.

искусствоведческом анализе выявлять смысловую и образную организацию и конкретные задачи плана кадра. Она наглядно демонстрирует рождение специализаций внутри кинодекорационного искусства и органично присущий деятельности художника-постановщика комплексный характер. В 1930-е годы с приходом звука и «реабилитацией» павильонной декорации бурно стали развиваться особые методы пластической выразительности экрана, получившие название в отечественной практике комбинированные съемки. Для художников они включали в себя титры, писаные фоны, макетные съемки, перспективное совмещение рисунков и макетов с натурными и декорационными объектами, последующие дорисовки и домакетки и анимационные технологии. Предложенная концентрическая модель позволяет проследить экспансию комбинированной съемки (или спецэффектов) от внешнего круга фантастических миров в самый центр, к актеру в эпоху цифровых технологий. В изучаемый период комбинированные съемки применялись ограниченно, как правило, лишь в пятом, шестом и седьмом кругах. В пятом круге интерьер приобретал потолок, в шестом круге пейзаж обогащался замком или городом на заднем плане благодаря простой дорисовке. Седьмой круг присутствовал не в каждом фильме. Но если он появлялся, то предполагал изобилие комбинаторики.

В системе временного развития кинодекорационное искусство с 1919 по 1946 гг. переживало воздействие методов монтажного кино русского киноавангарда и важнейшего технического нововведения – звука. Знаменитый русский авангард 1920-х можно определить, как натурное монтажно-типажное кино, лидеры которого (Кулешов, Вертов, Эйзенштей, Пудовкин) стремились снимать на натуре, использовать типажи или натурщиков вместо профессиональных актеров и быстрый монтаж планов для передачи смысла. Монтажные теории 20-х годов привели к уменьшению кадра, но не к уменьшению роль художника в фильме. Режиссеры, увлекавшиеся монтажом, перенесли акцент с композиции кадра, на композицию

монтажной фразы. Краткость кадра требовала лаконичности его оформления, так как акцент перешел на изобразительность монтажного построения. Поскольку монтажом занимался режиссер, художнику отводилась подсобная роль. Но немое кино оставалось немым – оно говорило с помощью формы. Наибольшего успеха добивались режиссеры, имевшие отношение к художественному творчеству. Приход звука вернул режиссеров в павильон, а актеров на съемочную площадку. Звук ограничил свободу монтажных ритмов, поскольку с экрана зазвучала человеческая речь, естественным образом требовавшая удлинения кадра. В кино вернулось внимание к оформлению отдельного кадра, вернулась глубинная мизансцена и разомкнутая многоплановая декорация Бауэра. Строго говоря, она никогда из кино и не исчезала. Натурное монтажно-типажное кино было ярким, но не единственным направлением в отечественном кино 1920-х гг. Кинодекорационное искусство продолжало совершенствоваться на протяжении всего периода немого и звукового черно-белого кино и в недрах самого авангарда, и в более массовом и популярном традиционном кинематографе. С приходом звука понимание главных для режиссера качеств поменялось, сдвинувшись в сторону традиционного для театра умения работать с актером и с художественным словом, а не с пластическим образом. В режиссуру перестали приходить люди с художественным образованием.

Большой заслугой киноавангард с его вниманием к детали и крупному плану было то, что он внес весомый вклад в киногению объектов из первых кругов концентрической модели элементов предметно-пространственной среды кинофильма. Запоминающиеся типажи русских фильмов 1920-х годов, оживающие каменные статуи Эйзенштейна, предметные метафоры Пудовкина, психологический вещизм Роома составили сокровищницу экранной драматургии. Крупные художники кино, такие как В.Егоров и А.Уткин, умели работать с режиссерами разных монтажных школ. Через эскиз, раскадровку, костюм, планировку декораций они оказывали непосредственное влияние на формирование образов персонажей и

всего фильма. Егоров развил и обогатил бауэровскую идею «диковинки» в каждом кадре, заострив внимание на образности и выразительности характерной детали. Ему свойственно было делать такую деталь укрупненной для того, чтобы помочь зрителю получить нужное впечатление за краткие мгновения демонстрации кадра.

Вклад Владимира Евгеньевича Егорова в отечественный кинематограф огромен. У него учились не только художники, но и режиссёры и операторы. «Владимир Евгеньевич Егоров, – пишет Лев Кулешов, – безусловно, самый выдающийся художник в кино как в дореволюционное время, так и в советское»[79]. Его метод эскизной разработки декорационного комплекса кинокартины стал эталонным. Эскизы, которыми Егоров щедро снабжал режиссеров, были первой визуализацией литературного сценария для всей съемочной группы. Таким образом Егоров как художник кино оказывал влияние на конечный экранный образ. Не будет большим преувеличением сказать, что именно с лёгкой, талантливой и щедрой руки Егорова в советском кинопроизводстве весьма ценился талант рисовальщика. Большинство художников, которые приходили в кино и там оставались, имели подготовку живописцев, в то время как в американском и европейском кино – это, в основном, архитекторы. Само образование художника-постановщика на открытом в 1938 г. художественном факультете ВГИКа было построено по типу традиционной художественной школы. Трудовой контракт, который подписывала киностудия с художником-постановщиком в советское время, состоял из двух частей: эскизной разработки фильма и практической реализации эскизов. Причём эскизы стоили примерно в два раза дороже, чем работы по выбору натуры, строительству, отделке, «обживанию» декораций и костюмов и прочее.

Уникальность фигуры выпускника Строгановского училища Егорова в зрелищном искусстве XX века определялась в числе прочего тем, что он был одинаково успешен и в театре, и в кино. Данный редкий случай можно отчасти

[79] Кулешов Л., Хохлова А. 50 лет в кино… С.30.

объяснить тем фактом, что сам он отчетливо осознавал специфические отличия композиционных средств театральной сцены и экрана, и охотно делился своим пониманием с коллегами и учениками. Егоров указывал, что театральный план ограничен, в его основе лежит прямоугольник сцены, а в основе кинематографического плана – треугольник с вершиной в объективе аппарата и подвижной задней границей, «насколько позволит место». Другим принципиальным отличием он считал угол зрения на декорацию: в театре столько лучей зрения, сколько зрителей в зале, а в кино только один – луч зрения аппарата. Третье важнейшее положение касалось времени демонстрации декорации: в театре длительное время, а в кино считанные секунды. Таким образом, Егоров демонстрировал глубокое понимание хронотопа двух близких, но разных пространственно-временных видов искусств театра и кино. Исходя из своего понимания он и строил свои знаменитые декорации. Его декорационные решения отличались простотой, лаконизмом, четкими ритмами, ясными акцентами, точностью детали, а вместе с тем выразительностью, богатством планов, изяществом линий. На его опыте новое поколение художников осваивало этапы разработки материальной среды фильма: графический этап, воплощение эскиза в материале, и ее экранное воплощение. Его заслуга также в том, что он привнес характерную черту раннего русского кино в число важнейших требований к художнику кино – образный характер создаваемой им предметно-пространственной среды фильма.

ГЛАВА III.
ФОРМИРОВАНИЕ КИНОДЕКОРАЦИОННОГО КОМПЛЕКСА В ПЕРИОД ЦВЕТНОГО И ШИРОКОФОРМАТНОГО КИНО (1946-1991)

«…Режиссёр, художник и оператор сливаются в одно целое…»

А.М.Родченко. 1927

«Хотелось бы, чтобы режиссер, оператор и художник работали бы так тесно связанные, что соединились бы в одном лице, чтобы был один творец».

В.Е.Егоров. 1946

«В фильме должен быть создан художественно целостный ансамбль, в котором драматургия, музыка, актерское, режиссерское, декорационное и операторское мастерство гармонично соединились для передачи замысла произведения».

Г.А.Мясников. 1963

§ 3.1. Понятие кинодекорационного комплекса. Цвет, формат и их влияние на пластику экрана

Хронологические рамки главы – от первого цветного фильма на трехслойной пленке в 1946 г. до прекращения выпуска широкоформатных фильмов и реструктуризации кинопроизводства в 1991 г., связанной с распадом Советского Союза и началом перехода на цифровые технологии. Глава охватывает очень разные периоды с точки зрения истории кино: период сталинского малокартинья, период хрущевской оттепели, расцвет советского кинематографа и его закат. Важным является то, что в указанное время отечественный кинематограф развивался на

собственной основе, имел свое лицо, разрабатывал оригинальные технологии, творческие подходы, приемы и методы работы. Важнейшими технологическими нововведениями в кино стали трехслойная цветная пленка, позволившая снимать цветные фильмы без замены съемочного, копировального и прокатного оборудования, и усовершенствования в области проекции – появление широкоэкранного и широкоформатного кино. Последнее новшество было педалировано конкуренцией со стороны телевидения, которое к концу 1950-х годов решило проблему размера экрана и улучшило качество изображения. В СССР на смену телевизору КВН с экраном 10 х 14 см пришел «Рубин» с экраном 34 х 45 см.

Цвет

К цвету кинематограф стремился с момента своего рождения. В раннем кино позитивную пленку раскрашивали вручную или вирировали в различные тона: дневные сцены – в желтый, ночные – в синий, а утро и вечер – в красный. В начале 1930-х гг. были усовершенствованы и стали успешными в коммерческом отношении эксперименты по оптическому расщеплению света. Особенно широкое распространение получила американская система трехцветки Техниколор. Однако наиболее простой и удобной в обращении оказалась трехслойная цветная пленка, которая, все время совершенствуясь, постепенно вытеснила громоздкие оптические системы. Первой отечественной цветной картиной по методу трехслойной пленки стал фильм-сказка по рассказам П.Бажова «Каменный цветок» (1946, режиссер А.Птушко, оператор Ф.Проворов, художники М.Богданов и Г.Мясников). Фильм получил на международном кинофестивале в Каннах Большой приз за цвет. Пресса рассыпалась в хвалебных отзывах, сравнивая колорит картины с полотнами Рембранта и Брейгеля, а французская афиша фильма гласила: «Наконец-то настоящие цвета!». (Илл.31) Отечественные специалисты также оценили его весьма высоко – как веху, определяющую «перелом в эстетике цветного кино. «Каменный цветок» послужит отправной датой, с которой будут начинать историю колоризма в

русской кинематографии»[80]. Действительно, в цветном фильме художник должен в добавление к своим обязанностям ставить и решать колористические задачи, добиваясь неразрывности содержания и формы. «Появление цветной кинематографии сопровождалось гипертрофией цвета в фильмах, - писал позже А.Птушко - Порой казалось, что зрителей с экрана осыпают вихрем цветного конфетти. Советская кинематография уже в самом начале своего обращения к цвету увидела в нем не техническое средство восприятия натуры, а средство ее художественного выражения... Из этого же исходили и мы при постановке фильма «Каменный цветок». Казалось бы, его сказочная фактура толкала художника на путь самого буйного цветовоспроизведения. Мы сознавали эту опасность и постарались преодолеть ее, подчинив использование цвета строгим художественным задачам, черпая материал для их решения в творчестве наших знаменитых мастеров – передвижников. Мы тщательно изучали приемы их живописи, старались найти в кино адекватное выражение эстетической сущности лучших передвижнических полотен»[81]. В отличие от станковой живописи, проблема колорита в кинокартине во многом усложняется необходимостью организовать цвет в движении, в последовательном чередовании отдельных кадров, обычно отличающихся местом и временем действия, но призванных создать на экране целостную картину изображаемых событий. В соответствии с общим художественным замыслом цвет в фильме может быть незаметным или играть подчеркнуто заметную роль, особенно в сказочно-фантастических постановках, где вполне допустима цветовая условность. В первом отечественном цветном фильме художники в содружестве с режиссером и оператором с колористическими задачами блестяще справились. Успех «Каменного цветка» положил конец дискуссии по цвету, которая проходила в СССР с 1938 года. Было принято решение приостановить разработку оборудования и выпуск кинокартин по методу оптической трехцветки и полностью перейти на трехслойную

---

[80] Искусство кино, 1947, №1, с. 23.
[81] Птушко А. Творчество и техника. // Мудрость вымысла. Сб. ст. – М.: Искусство, 1983. – С.182.

пленку. В первых цветных фильмах использовалась трофейная немецкая пленка AGFA, на базе которой в дальнейшем была разработана и стала выпускаться Шосткинским комбинатом советская цветная пленка СВЕМА.

Формат

Стремление преодолеть узость экрана, который первоначально имел близкие к квадрату пропорции 4:3, также проявилось в кино в младенческом возрасте. Еще в 1897 году немецким физиком-оптиком Эрнестом Аббе была предложена анаморфотная оптика, сжимающая изображение в одном направлении и ставшая основой принципа работы широкоэкранных систем кинематографа в середине XX века. С появлением более широкой и качественной пленки были разработаны и широкоформатные системы также в середине прошлого века.

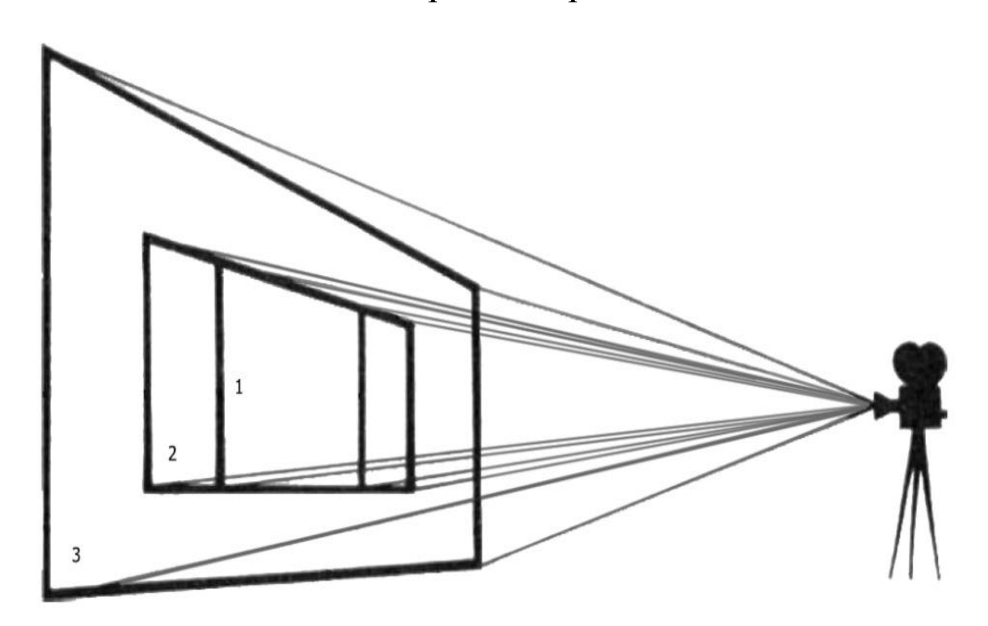


Рис.15. Сравнительная характеристика киноизображения разного формата в 1960-е годы в СССР: 1 – обычный формат, 2 – широкий экран, 3 – широкий формат.

Широкий формат отличался от широкого экрана тем, что позволял растянуть изображение на большую площадь и в высоту, и в ширину, хотя пропорции изображения были близкими: 2,20:1 для широкоформатных систем и от 1,98:1 до 2,55:1 для широкоэкранных. Анаморфотная оптика оставляла на киноизображении артефекты сжатия и уменьшала глубину резкости. Качество широкоформатных

систем первоначально было гораздо выше. Под большой экран специально строились широкоформатные кинотеатры, такие как кинотеатр «Россия» в центре Москвы. При этом своеобразие широкоэкранного и широкоформатного кинематографа заключается не только в увеличенном экране, а главным образом в том, что в восприятии широкоэкранного и особенно широкоформатного изображения участвует и периферийное зрение, в результате чего возникал почти стереоскопический «эффект участия» зрителя в происходящих на экране событиях.

Для художника появление большого, вытянутого по горизонтали экрана означало две проблемы: изменение композиции и изменение структуры и качества фактур декорационного комплекса. Если пейзажи и массовые сцены прекрасно компоновались на вытянутом экране, то вертикальные композиции и небольшие, камерные помещения вписывались в него с большим трудом. (Илл.32) На большом экране как под увеличительным стеклом зритель видел имитацию материальной среды, которую на обычном экране он принимал за фотографическую реальность. Пришлось пересматривать уже устоявшиеся технологии отделки декораций, изготовления грима и костюма. Большой экран повлиял и на монтажные ритмы и мизансцену. Крупные планы и целые монтажные фразы, построенные на них, как это было в эпоху авангарда, производили на зрителя совсем не такое воздействие, как на обычном экране. Встал вопрос о направлении внимания зрителя не с помощью монтажа крупных планов, а внутри одного огромного по размерам кадра. Появление большого экрана, таким образом, оказало воздействие на все аспекты киноязыка. Интересные решения творческих проблем, связанных с приходом нового формата, предложили уже самые первые ленты: первый игровой широкоэкранный фильм «Илья Муромец» (1956, режиссер А.Путшко, оператор Ф.Проворов, художники Е.Куманьков, Е.Свиднетелев) и первый игровой широкоформатный фильм «Повесть пламенных лет» (1960, автор идеи А.Довженко, режиссер Ю.Солнцева, оператор Ф.Проворов, художник А.Борисов). Художник-постановщик киноленты «Илья

Муромец» Сергей Куманьков прекрасно решил интерьер небольшой по размеру избы Ильи. Он приподнял героя и опустил потолок. Графика декорационной среды – доски стены, пола, подгнившие потолочные балки – все они указывали на Илью, который почти упирался головой в низкий потолок. Мизансцена также была тщательно выстроена уже в эскизе художника. (Илл.33) Проблему камерного интерьера на большом экране часто решают упрощенно – кашетируют актерскую сцену с помощью обстановочного реквизита, дверного проема, обрыва стены. Т.е. не создают иллюзию небольшого пространства, а физически ограничивают экран. Художник Г.Мясников считал, что назойливое внутреннее кашетирование кадра обедняет среду и лишает возможности невербального общения авторов фильма с подсознанием зрителя через второй план. В кинокартине «Война и мир» (1965-67) он как художник-постановщик построил большое количество небольших интерьеров, и каждый раз решал их по-новому. Он использовал множество приемов для зрительного уменьшения пространства и фокусировки внимания зрителя: планировку интерьера, графические направляющие, свойства цвета, масштабные соотношения, и, разумеется, движение и свет. Он указывал, что в декорации интерьера огромное значение имеет, открыта ли дверь, или нет. Если она открыта, то из-за нее мог проникать свет или воздушный поток, колыхающий портьеру. А свет и движение естественным образом привлекали внимание человека. В небольших интерьерах на большом экране чрезвычайно важным являются масштабные соотношения человека и мебели, реквизита и архитектурных деталей. (Илл.34) В маленьком помещении на экране всегда виден потолок, арка, колонна или другой элемент, соизмеримый с человеческим ростом. Картины на стенах и другой декор комнаты должны быть небольшими (в отличие от гигантских картин Егорова, которому нужно было увеличить интерьер, а не уменьшить) и взяты в кадр целиком.

Мясников всегда указывал в эскизе температуру света и его источник. При появлении цветной пленки возникла проблема с освещением павильонных

декораций, так как чувствительность ранней цветной пленки был крайне низкой. Рекомендован был рассеянный свет для того, чтобы не происходило искажение цветов. Большое искусство требовалось для того, чтобы снять в павильоне интерьер в солнечный день с естественным направлением светового потока из окна. Искусство света, обладающего свойством мгновенной фокусировки зрительского внимания, стало особенно важно при появлении большого экрана.

Свет

Свет является важнейшим элементом киноизображения, который выявляет предметно-пространственную среду и актера. Свет в кино традиционно считается прерогативой оператора. Однако своим возникновением световая схема киносъемки обязана не операторам, а театральным художникам, принесшим в кино свой опыт работы со светом в театре. Примитивные холщовые декорации самых первых фильмов писались художниками и задавали направление света для съемки актерской сцены. Более сложная схема освещения сформировалась в раннем кино в творчестве Евгения Бауэра и Владимира Егорова. Бауэр еще до прихода в кино прославился своими «световыми спектаклями»: постановкой антреприз с использованием новых для того времени приборов электрического освещения. В кино он придумал разомкнуть декорацию и осветить многоплановую игровую среду боковым светом. Он стал мастером мягких, реалистичных кинопортретов – отказался от грубого театрального грима и лепил лица актеров светом, активно используя отражатели. Он первым стал использовать контровой свет. Над стенами декорации, находящейся перед камерой, устанавливались осветительные приборы, которые как бы просвечивали происходящее действие сзади по направлению к камере. А боковой и верхний свет, освещающий пространство декорации от аппарата, давали общий рассеянный свет. Исследователь кинодекорационного искусства Г.Мясников считает, что только в фильмах Бауэра наблюдается полноценная световая схема. Кроме того, Бауэр был величайшим мастером в использовании художественной

выразительности света, умело работающим с контражуром и видимым световым лучом в кадре для раскрытия драматургии момента.

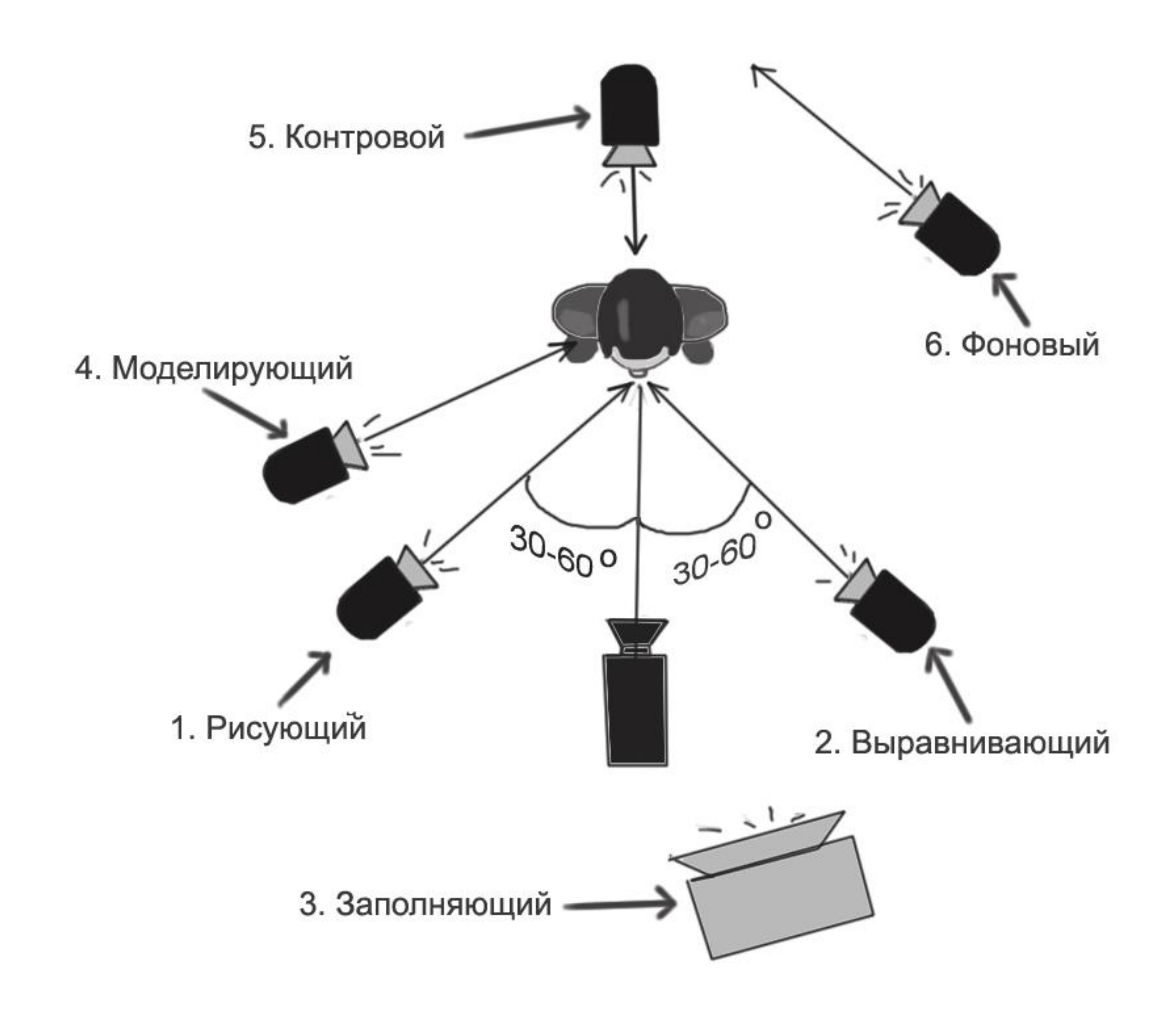


Рис.16. Классическая схема света при портретной съемке в кино

Владимир Егоров сначала прославился как театральный художник Художественного театра, оперы Зимина и театра Корша. Ему принадлежит удивительный рекорд долголетия – спектакль «Синяя птица» в его декорациях и костюмах идет в Художественном театре в Москве до сих пор, более ста лет, начиная с 1908 года. Объяснение этому находят, в первую очередь, в художественных достоинствах оформления спектакля, хотя и другие постановки театров Станиславского, Зимина и Корша он оформлял с бесподобным мастерством

и талантом. Сам Егоров, когда ему задавали этот вопрос, красиво отшучивался. Синие птицы, говорил он, часто не летают. Важно то, что световая схема, созданная Егоровым для спектакля «Синяя птица», была необыкновенно простой и в то же время выразительной. Станиславский был в отъезде в то время, когда Егоров воплощал свои эскизы к спектаклю в конкретных декорациях. Когда он вернулся, то высоко оценил световые эффекты спектакля. Когда же Егоров показал ему саму схему освещения, то Станиславский искренне удивился и произнес слова, которые слышат очень многие мастера после того, как раскрывают свои секреты, – «это не может быть так просто». Именно простота декорационно-светового решения спектакля «Синяя птица» были, вероятно, не последними доводами, когда решался вопрос о восстановлении спектаклей из старого репертуара МХТ.



Рис.17.
Эскиз В.Е.Егорова
к постановке спектакля
«Синяя птица» в 1908 г.

Егоров любил и умел работать со светом, когда в 1915 году впервые пришел в кино. Мейерхольд вспоминает, что он спорил о постановке света с оператором Левицким на самом первом своем фильме «Портрет Дориана Грея». Вскоре он достиг небывалых высот в искусстве «светотворчества», как тогда называли кино. Современники отмечали, что ему удавалось лучше самого Бауэра снимать натурные сцены в павильоне благодаря искусству освещения.

В эскизах Егорова свет, как правило, решён. Определена температура света, его источник и его роль в будущем кинопроизведении. Свет мог играть как эмоционально-драматическую роль, выхватывая своим лучом какой-либо объект или порождая фантастические тени, так и чисто практическую. Оператор Анатолий

Головня был поражён конструкцией и смелостью решения декораций, которые он снимал на картине «Медвежья свадьба» (1925, режиссер К.Эггерт). Он отмечает их многоплановость и, по его выражению, «сочное решение всего пространства»[82]. О том же самом говорят и эскизы Егорова, как, например, «Коридор госпиталя» – эскиз 1924 года к фильму «Партизаны», в котором боковой свет усиливает многоплановость и делает извилистый коридор бесконечным. (Илл.14) В эскизе декорации также заложен контровой свет – на заднем плане мы видим большое окно. Такая декорация идеально подходит для глубинной мизансцены. Егоров был мастером использования драматических светотеневых эффектов. Эскиз «Допрос» к фильму 1928 г. «Ледяной дом» (режиссер К.Эггерт) никого не оставляет равнодушным благодаря направленному свету, в луче которого корчится тень вздернутого на дыбе несчастного князя Голицына. (Илл.14) Очень выразительны сцены с использованием тени в фильме Я.Протазанова «Чины и люди» (1929). Режиссер в точности перенес светотеневые находки художника Егорова из эскизов на экран. (Илл.15) Егоров умело использует свет и световую проекцию в эскизах с практической точки зрения. Например, в эскизе декорации «Типография» к кинокартине «Конвейер смерти» (1933, режиссер И.Пырьев) на матовое стекло даётся проекция промышленного колеса, что создаёт иллюзию работы большого цеха без каких-либо серьёзных материальных затрат в декорационном строительстве. Одновременно тот же самый свет по расчёту художника отбрасывает причудливые тени от рук рабочего, передавая его эмоциональное состояние.

В раннем кинематографе, когда функции создателей кинофильма еще не были четко разграничены, художник часто определял световую схему. Дух раннего кино – все в съемочной группе фильма умели делать всё – ещё чувствовался в учебной мастерской Льва Кулешова, созданной в 1919 г. Работая вместе с Кулешовым в 1927 году над фильмом «Журналистка», основоположник отечественного дизайна

---

[82] Егоров В.Е.: Театральное и кинодекорационное искусство… С.14.

Александр Родченко, будучи художником этого фильма, ставил перед собой задачи света и ракурса. Он делил работу художника над павильонными декорациями на две стадии. Первая стадия заключалась в общей планировке декорационного комплекса картины, в определении соотношения площадей различных игровых площадок, в определении масштабов помещений, «в которых будут «жить» люди из картины». Вторую стадию Родченко считал самой сложной частью работы художника и называл планировкой «в кинематографическом отношении»[83]. К этой стадии он относил конкретное проектирование декорации, света и углов съемки. Для него была очевидна такая конструктивная особенность кинодекораций как разомкнутость, необходимость оставлять просветы. Художник в саму конструкцию декорации закладывал и световую схему, и ракурсную съемку. Фильм «Журналистка» (другое название «Ваша знакомая») сохранился, к сожалению, лишь в коротких отрывках. В 30-е годы Родченко, Кулешов, Пудовкин и другие выдающиеся представители советского авангарда стали мишенью критики и обвинений в «формализме», что, конечно, не способствовало сохранности их творений. В 40-е годы постановка света перешла в руки оператора. Художник продолжал решать свет в своем эскизе (без решения света нет и художника), но распоряжался установкой света на съемочной площадке оператор. Владимир Егоров не без иронии называет оператора хозяином съемочной площадки. Обращаясь к театру, он видит, что такие большие театральные художники, как К.Коровин, А.Головин, А.Бенуа, были полными хозяевами оформления театральной сцены. Между их творчеством и зрителем не стоял посредник-оператор с камерой и юпитерами. Театральные декорации и костюмы, их краски, их композиционное построение и тональная нюансировка не боялись света. «В кино, несмотря на то, что оно и цветное, – пишет Егоров в своих заметках в 1954 г., – всё зависит или многое зависит от чуткости оператора, его культуры и вкуса и содружества с художником. Как в театре… хозяин декорации сцены – художник-

[83] Родченко А.М. Художник и «материальная среда» в игровой фильме… С.14-15

живописец, так и в кино – хозяин – это оператор. Он, оператор, иногда стремится только к свету, только к тому, чтобы проработалась пленка, заливает и свет, и тень, просвечивает лицо актера «до ноздрей». И где же тут думать об ансамбле?»[84] Делясь с молодыми художниками-постановщиками своим опытом работы в кино, Егоров вспоминает: «Операторы. Сколько у нас было столкновений с операторами! Ведь сколько бы ты ни выдумывал, сколько бы ни хотел, чтобы это были темные главы, а это – светлые, – нет, он поставит свет с этой стороны, осветит до ноздрей актера – ему актер нужен!»[85]

Ансамбль в представлении Егорова должен быть и в экранном изображении, и в работе киногруппы. «Хотелось бы, чтобы режиссер, оператор и художник работали бы так тесно связанные, что соединились бы в одном лице, чтобы был один творец»[86], – пишет он в своей рукописи. Ту же мысль он не устает повторять на семинарах молодых художников-постановщиков: «…Художник и оператор – это ведь одно лицо. И хорошо будет, когда оператор явится одновременно художником и одновременно режиссером… Главное в работе над фильмом – честное содружество режиссера, оператора и художника»[87]. Также в рукописных материалах Егорова появляется горькая мысль о том, что художник в кино вообще не нужен – он не востребован, он «на четвертом-пятом месте». Великий Егоров приходит в отчаяние от падения художественных качеств отечественных фильмов. Повсюду он видит лишь техническое операторское освещение, стандартные решения, отсутствие выдумки и мастерства. Даже в фильме таких корифеев кино как режиссер Пудовкин и оператор Головня «Жуковский» (1950) неудачно решена декорация комнаты Жуковского с большим окном. Из окна свет не идет, а световой акцент от

---

[84] РГАЛИ. Ф.2710. Оп.1. Д.59. Л.15.

[85] Егоров В. Различие между художником кино и художником театра. Из выступления на семинаре художников-постановщиков киностудии «Мосфильм» 2 февраля 1956 года. // Искусство кино. – М., 1964, №2. – С.75.

[86] РГАЛИ. Ф.2710. Оп.1. Д.59. Л.15.

[87] Егоров В. Различие между художником кино и художником театра… С.75.

непонятного для зрителя источника поставлен на лице персонажа. В более ранних исторических фильмах дуэта Пудовкин-Головня с участием художника Егорова таких проблем с освещением интерьеров не наблюдалось. Дело, разумеется, осложнилось тем, что «Жуковский» был цветным фильмом, а не черно-белым. Очень многие опытные режиссеры и операторы черно-белого кино так и не смогли перейти на цветную пленку. В цветном фильме чрезвычайно важно умение видеть тональность разных цветов и оттенков – умение, которое художник развивает годами и поддерживает всю жизнь, работая на пленэре. Егоров часто использовал цвет в своих эскизах для черно-белых фильмов. Когда его спрашивали, зачем он это делает, то он отвечал, что хотел бы, чтобы оператор поразмыслил о тональном решении сцены.

В послевоенном отечественно кино были и большие достижения в светоцветовом решении фильмов, особенно, если режиссером был художник. Сам Егоров положительно отозвался о режиссерском дебюте художника Владимира Каплуновского – фильме «Мексиканец» (1955): «Я посмотрел и был удовлетворен. Очень много хорошего и с операторской стороны и с художнической»[88]. Высокого изобразительного уровня достиг фильм замечательного художника и режиссера Александра Довженко «Мичурин» (1948), получивший приз как лучший цветной фильм на фестивале в Марианских Лазнях (ЧССР) и 2-ю государственную премию в СССР. Это был один из первых цветных фильмов, которые почти полностью снимались в павильоне. Дружная работа операторов Л.Косматова, Ю.Куна и молодых художников Г.Мясникова и М.Богданова привела к выдающимся результатам. Благодаря мастерскому освещению и мастерской работе художников здесь нигде не чувствуется павильон, хотя фильм изобилует живописными холщовыми фонами с изображением садов и неба. Особенно впечатляет достоверность зимнего вечера в мичуринском яблоневом саду, полностью снятом в

[88] Там же.

павильоне. Освещение в интерьерах этого первого цветного фильма Довженко естественно и правдоподобно. Лучший пример тому – декорация «Комната Мичурина». (Илл.35) Оператор не боится теней на лицах актеров, которые появляются при боковом освещении, как это и должно быть в комнате с окном в солнечный день. Актерская мизансцена продумана и тесно связана с организацией пространства и света в декорации: переходы актеров из света в тень ненавязчивы, но в то же время они значительно обогащают и палитру, и драматургию диалогов. По отношению к этому фильму можно говорить о колорите.

В кинокартине «Мичурин», являющейся ранним цветным фильмом, решить проблему естественного света из окна в дневное время было не просто. Но задача была блестяще выполнена. Очень часто при павильонной съемке художник и оператор не сильно заботятся о естественном характере освещения. Акцент делается на технической стороне: на качестве портретной съемки и передачи действия на близких и дальних планах, на проработанности деталей в тенях и светах. Искусство световой композиции часто сводится лишь к выделению главного с помощью света. При главенствовании рассеянного света и отсутствии сильного направленного источника света сам актер и его лицо не переходят из зоны высокого освещения в зону с низким освещением. Соответственно упрощается и съемка, и построение движения в актерской мизансцене. Но в случае наличия в кадре окна, из которого в дневное время не идет свет, у зрителя появляется дискомфорт. У художника этот дискомфорт достигает такой силы, что он не может смотреть на экран. Так художник Владимир Егоров ушел с премьеры фильма Марка Донского «Мать» (1955) – ремейка немого фильма Пудовкина 1926 г. Вот как он сам описывает причину своего ухода из кинозала: «Что же это такое, когда окно помещено там, откуда свет может быть какой угодно, будь то луна или солнце, или юпитер. И у Павла лицо все освещено, и у матери все лицо освещено. Значит, не сговорились. Значит, окна там не нужно было делать, или не нужно было ставить актера так, чтобы он попадал в

другой свет. Вот я и говорю, что хозяин в кино у нас – оператор»[89]. В фильме М.Донского фигура Павла, стоящего у окна в дневное время суток, не освещается светом, а сама отбрасывает на окно тень. (Илл.35)

Сегодня проблему окна и света все чаще и чаще решают самым радикальным способом – действие переносят в ночное время, и тогда оставляют окно темным, или же прикрывают его шторкой или жалюзи. Выразительный образ теней при натурной съемке, как, например, тени, вторящие беседе друзей в том же фильме «Жуковский» с неудачным окном, также исчез с экрана. Цифровое кино не любит теней. Технология хромакей, используемая повсеместно, требует рассеянный свет. Технология вычитания синего или зеленного фона (хромакей от англ. chroma-key) получила широчайшее распространение в экранных видах искусств. Фактически, снимается актерская сцена на фоне зеленого экрана или внутри коробки, освещенной рассеянным светом, который в дальнейшем заменяется на изображение в соответствии с замыслом авторов. В настоящее время без хромакей немыслим ни кинематограф, ни телевидение. Данная технология доступна и на широком любительском рынке. Сегодня Жуковского с другом сняли бы в павильоне на зеленом фоне, а улицу где-нибудь совсем в другом месте. Соединить игру светотени двух изображений, снятых в разных местах, до сих пор не представляется возможным. Поэтому и актеров в зеленой хромакейной комнате, и пейзаж снимают при рассеянном свете без теней. (Илл.36)

Художественные возможности света в пространстве кинофильма огромны. Помимо композиционных задач, искусство света необходимо для создания атмосферы действия и эмоционального воздействия на зрителя. Стилистика света в фильме органично связана с общей изобразительно-постановочной стилистикой. Сложнее она, разумеется, в реалистическом фильме, где следует соблюдать достоверность освещения. А в красивом сюрреалистическом фильме «В прошлом

---

[89] Там же.

году в Мариенбаде» (1961) стояли совсем другие художественные задачи, поэтому авторы не могли обойтись без особой, необычной работы света. Например, в одном из кадров французского парка – то ли реально существующем, то ли возникшем в воображении героев, люди отбрасывают четкие тени, а статуи и декоративный кустарник нет.



Рис.18. Кадр из фильма «В прошлом году в Мариенбаде» (1961)

Технически данный кадр был снят в пасмурную погоду при рассеянном свете, а тени специально нарисованы на дорожке парка.

Одной из вершин искусства света в кинематографе остается фильм режиссера Стэнли Кубрика «Барри Линдон» (1975), снятый по мотивам плутовского романа классика английской литературы У.Теккерея. Кубрик сознательно стилизовал изобразительный ряд кинокартины под живописные полотна XVIII века и до последней детали достоверно оживил историческую эпоху, отделенную от нас многими поколениями. В фильме воссозданы все подробности, в том числе и освещение картин Хогарта и Ватто, Констебля и Гейнсборо. В декорациях горят настоящие свечи, а производственная световая схема в поддержку свечей построена столь искусно, что заставляет критиков в один голос утверждать, что интерьеры в

фильме освещались исключительно свечами, поскольку в XVIII веке электричества не было. У фильма множество поклонников, среди которых – режиссер Стивен Спилберг, сравнивший однажды просмотр фильма с посещением галереи Прадо без перерыва на обед. Фильм, действительно, очень длинный – он идет более 3 часов. Плутовской сюжет Теккерея сознательно воплощен на экране в философском ключе – слегка отстраненно благодаря комментариям закадрового голоса, общему медлительному ритму и отказу от приемов «экшн» и «саспенс». Восприятие содержания сцены таким способом приближается по своей форме к восприятию живописи – благодаря комментариям у зрителя появляется возможность оценить слова и поступки героев как бы со стороны. Изобразительный ряд, выполненный в изумительном совершенстве, в комментариях не нуждается. В итоге достигается поразительное единство восприятия повествования и изображения. Кинокартина Стэнли Кубрика «Барри Линдон» пережила второе рождение, когда проявились катастрофические последствия хромакейной технологии для драматургии света. Фильм был переоткрыт при ретроспективном показе работ Кубрика после его смерти в 1999 году, и оценен некоторыми исследователями как вершина творчества выдающегося американо-английского режиссера. Не без влияния Кубрика и его световых решений был оформлен красивый, вдумчивый и глубокий в изобразительном отношении, насыщенный естественным и драматически выразительным светом фильм «Онегин» (1999).

Рассуждая о роли света в кино, художник Г.Мясников замечает тенденцию операторской школы к его абсолютизации. Хорошо известно высказывание оператора Эдуарда Тиссе, так и оставшееся словами, о том, что с помощью света он мог бы полноценно снять танковую атаку в су́кнах (т.е. на фоне черного бархата). Мясников в рукописи «Заметки о свете и операторском сценарии» обращает внимание на следующие исходные положения, которые формулирует в своих книгах крупнейший отечественный оператор, бессменный партнер Всеволода Пудовкина,

долгие годы возглавлявший операторский факультет ВГИКа, Анатолий Головня: «…Свет, и только свет, наложенный на снимаемый объект и воздействующий на пленку, создает киноизображение»[90]. А также в другой книге: «Специфичность кинематографической изобразительной формы заключается в том, что картина (изображение материала) рисуется светом»[91]. Мясников верно подмечает родство формулы «свет и только свет» с философией художников-импрессионистов. Он задается вопросом, только ли светом рисуется картина в кино? И спрашивает, где тогда объект изображения – то, без чего немыслимо реалистическое киноизображение?

Действительно, свет сам по себе не является изображением, он в пространстве не виден, пока не попадает на предмет, имеющий определенный размер, пластику и фактуру. «Форма – первооснова изображения, его постулат. Свет – средство выявления ее, – пишет Г.Мясников в своих заметках. – Нужно различать свет физический, без которого вообще ничто не может быть видно, даже оператора, и свет как средство художественного выражения, находящийся в руках оператора»[92]. А также: «Работа со светом, бесспорно содержащая в себе элемент художественности, это лишь средство выявить изображение, но не средство создать изображение»[93].

Операторская формула «свет, и только свет» и развитие технологии привели кино не к совершенству в передаче игры светотени, в чем большими мастерами были художники-импрессионисты, а к уничтожению тени. Цифровой кинематограф лишил кинозрителя полноценного солнечного дня и поместил в мир дня пасмурного, под небеса, укутанные облаками, что является естественным аналогом рассеянного освещения. Люди и вещи в кино перестали отбрасывать тени. (Илл.36) Сегодня

---

[90] Головня А.Д. «Свет в искусстве оператора». – М.: Госкиноиздат, 1945. – С.7.
[91] Головня А.Д. «Съемка цветного фильма». – М.: Госкиноиздат, 1952. – С.22.
[92] Мясников Г.А. Мысли. – М., 1954. – С.5 / Архив Г.А.Мясникова.
[93] Мясников Г.А. Заметки о свете и операторском сценарии. – М., 1956. – С.2 / Архив Г.А.Мясникова.

практика кинопроизводства такова, что создатели фильма находятся в большом затруднении при необходимости передать естественную работу света. В цифровом игровом кино господствует рассеянный свет, чередующийся с яркими световыми эффектами кадра.

В чем-то еще наивный индийский кинематограф с удовольствием пользуется хрестоматийными приемами. Любимейший из них – открытый Пудовкиным в 1926 г. в фильме «Мать» метафорический монтаж внутреннего состояния героя и состояния природы. Многим памятны кадры весеннего ледохода, блестяще снятые оператором Головней, и смонтированные режиссером с финальным эпизодом демонстрации. Когда мать Павла во время шествия поднимает знамя, ее душа окончательно освобождает от оков прошлого, так же как и река ото льда весной. (Илл.17) В индийском кино есть фильмы, в которых при переживаниях героя или при получении им известия актерская сцена стандартно монтируется с кадром грозового неба с громом и молнией или с кадром огромной накатывающейся морской волны. Вторым по популярности приемом является короткое повышение яркости кадра в аналогичных ситуациях. В этом случае не требуется дополнительная съемка или же особая световая схема.

Таким образом, цвет, формат и связанный с их появлением обновленный и усложненный свет составили новые важнейшие условия функционирования кинодекорационной среды в послевоенном отечественном кино классического доцифрового периода. С выходом на экраны первого широкоформатного фильма в 1960 году можно говорить о формировании *кинодекорационного комплекса*, который с незначительными изменениями, просуществовал до 1990-х годов – начала перехода на цифровые технологии. Кинодекорационный комплекс советского кино классического периода представляет собой совокупность объектов кинодекорационного искусства, существенных факторов, влияющих на их проектирование и воплощение в материале и на экране, композиционные принципы

их формирования, а также главный системообразующий компонент, который объединяет объекты, процессы и факторы комплекса в единое целое, имеющее общее предназначение, и отвечающее определённой общей цели. Объекты кинодекорационного комплекса описаны во второй главе в виде универсальной концентрической модели элементов предметно-пространственной среды кинофильма. Факторами, определяющими их формирование, являются точка съемки (при подвижной камере план съемки), монтаж, мизансцена, звук, свет, цвет, фактура, формат. Кинодекорационный комплекс формируется на основе синтетической динамической изобразительно-монтажной композиции. Системообразующим компонентом комплекса является драматургия игрового фильма, понимаемая как согласованная трактовка сценария фильма режиссером, оператором, художником, звукооператором и композитором. Кинодекорационный комплекс определяет изобразительную стилистику кинофильма. Его главным создателем в съемочном коллективе является художник-постановщик. Понятие кинодекорационного комплекса позволяет художнику-постановщику решать творческие задачи по разработке предметно-пространственной среды и цвета в масштабе всего фильма.

§ 3.2. Цветовая партитура кинообраза

Цветовая партитура кинофильма – одна из центральных идей художника-постановщика киностудии «Мосфильм» Геннадия Мясникова, которую он наиболее успешно реализовывал в цветных фильмах всех трех форматов: обычном в к/к «Каменный цветок» (1946, режиссер А.Птушко, оператор Ф.Проворов), «Мичурин» (1949, режиссер А.Довженко, оператор Л.Косматов), «Пржевальский» (1951, режиссер С.Юткевич, оператор Е.Андриканис), «Герои Шипки» (1954, режиссер С.Васильев, оператор М.Кириллов), «Гусарская баллада» (1962, режиссер Э.Рязанов, оператор Л.Крайненков), широкоэкранном и широкоформатном в к/к «Хождение за три моря» (1958, режиссер В.Пронин, Х.Аббас, оператор Е.Андриканис, В.Николаев,

Р.Сингх), «Война и мир» (1965-67, режиссер С.Бондарчук, оператор А.Петрицкий), «Цветы запоздалые» (1969, режиссер А.Роом, оператор Л.Крайненков), «Дела сердечные» (1974, режиссер А.Ибрагимов, оператор М.Пилихина), «Последняя жертва» (1976, режиссер П.Тодоровский, оператор Л.Калашников), «Тихие воды глубоки» (1984, режиссер О.Никитин, оператор В.Шестоперов) и других. Мясников работал только в цветных фильмах и придавал цветовой режиссуре, как он называл работу над цветом в фильме, большое значение. Он считал, что цвет в фильме не может быть случайным, а должен раскрывать его драматургическое содержание. Если цвет используется лишь для внешнего правдоподобия объекта, его окраски и фактуры или простой раскраски, он может привести к пестроте и цветовым диссонансам. С другой стороны, тщательно продуманное творческое использование цвета усиливает эмоциональное звучание произведения, обогащает его содержание и форму. В идеале, считал Мясников, каждому цветовому оттенку в кадре должно быть отведено свое определенное место. Они являются важными элементами, придающими эмоциональную окраску действию, и помогают раскрыть содержание произведения, выразить авторское отношение к происходящему. Поэтому он предлагал рассматривать цвет как элемент драматургии фильма. Художник обращает внимание на то, что цвет, как, кстати, и звук, в кинокартине иногда становится основным действующим лицом или определяющим драматургическим мотивом происходящего действия. Колористическое решение того или иного эпизода, фильма в целом, не только влияет на характер действия и поведение персонажей, но и нередко играет решающую роль в драматургическом построении сюжета и фабулы произведения.

Палитра художника экрана представлялась ему чрезвычайно разнообразной: от сдержанной реалистической гаммы до цветовой стилизации и абстракции, если они работали на драматургию. Сам он в своих картинах демонстрировал широкий цветовой диапазон: он не боялся нейтрализовать цвета, сводя их, практически, к

ахроматизму, не избегал он и ярких цветовых пятен и акцентов. (Илл.46) Большое значение в этой палитре играл свет. Фактура цвета и свет определялись им как основные инструменты управления цветом в кадре. Так как цвет в силу своего эмоционального воздействия на зрителя мог не только поддержать и даже усилить драматургическую линию, но и привнести свою собственную, никем не запланированную тему, вопросы управления цветом в кадре приобретали особое значение. Мясников указывал, что кинематографисты должны учиться управлять цветом, как это делалось с освещением и тональным построением кадра в черно-белом фильме.

Если композиция кадра и архитектурно-планировочной облик среды способствует восприятию глубины и протяженности пространства на экране, то движение воздуха и света наполняет собой это организованное пространства, объединяя цветовые пятна и смягчая очертания объектов съемки, приближая их восприятие к обычному, неэкранному. Мясников был убежден, что художнику и оператору чрезвычайно важно увидеть организованное пространство кадра как бесконечно многообразную всеобъемлющую световоздушную среду и воплотить в киноизображении знаменитое леонардовское сфумато – тонкие ньюансы прозрачного и полупрозрачного воздушного слоя. Достигается это с помощью освещения. Ведь от пронизывающего цвет света во многом зависит звучание и характер взаимодействия цветовых пятен. В градациях светотени возникает многообразие цветовых оттенков, рефлексов, отодвигающих тональные переходы моделировки на второй план. «Пространственные отношения предметного мира, – пишет он, – как и его вещественная выразительность, материальность, фактурность, весомость, обретают свои качества в цвете благодаря свету. В его потоках возникает не только воздушная и материальная характеристика среды, с ее светотенью и колоритом, но и эмоциональная окраска видения мира художником в его творческой

интерпретации»[94]. В первых цветных кинолентах решение такой задачи был чрезвычайно трудным, т.к. ранняя цветная пленка совсем не считывала рефлексов и искажала цвета. Однако положительный экранный эффект был достигнут даже в таких ранних цветных кинолентах, как «Каменный цветок» и «Мичурин». В «Каменном цветке» для передачи игры теплых и холодных оттенков и богатства цветных рефлексов использовалась цветная подсветка. Во время съемки художники вместе с оператором активно устанавливали свет. Манипулируя еще несовершенными в то время цветными фильтрами, они добивались необходимого эффекта. (Илл.43) В «Мичурине» удалось с помощью световых эффектов передать различное состояние времени года и суток, соответствующее естественному освещению в природе, без искажения цветов. Световоздушная среда, смягчающая и объединяющая многочисленные объекты съемки, присутствует в декорации «Кабинет Мичурина». Также данная декорация демонстрирует естественный характер освещения, который объединяет интерьер с внешней средой. (Илл.35)

Одной из самых важных задач в работе над цветным фильмом Мясников считал создание цветового единства произведения в целом. В подлинной художественной цветовой организации, как правило, доминируют главные, ведущие цвета, которым подчинены остальные, второстепенные. Умение ограничить себя при выборе цветовых и световых средств особенно важно для кино с его быстрой сменой картинки на экране. Мясников указывал, что не количество, а качество цветовых сочетаний и светотональных построений должно волновать художника в определении цветовой архитектоники фильма.

Цветовая образность фильма по Мясникову находится в прямой зависимости от жанра картины. Он считал зависимость цвета от жанра, в котором подается тот или иной материал, принципиальной. Цветовой образ комедийного или сказочно-фантастического фильма в его представлении не мог не отличаться от цветового

---

[94] Мясников Г.А, Советское кинодекорационное искусство (1958-1974). – М.: ВГИК, 1985. – С.11.

образа трагедии или драмы. Жанр, таким образом, определял и характер цветового построения будущего фильма, и его колористические особенности. Так в творчестве самого Мясникова рисунок предметного мира и цветовое решение двух одинаковых по теме, но разных по жанру фильмов значительно отличается в своей трактовке. (Речь идет о водевиле «Гусарская баллада» и киноэпопеи «Война и мир»). (Илл.45)

Таким образом, цветовая режиссура Мясникова включала в себя три основных задачи: первая – нахождение колорита: отбор цветов, их ограничение, подчинение главных цветов второстепенным, их гармоничное сочетание; вторая – драматургическое использование цвета в зависимости от жанра, от конкретного содержания и драматического напряжения сюжетной линии; третья – проблема динамики цвета в рамках всего кинопроизведения. Художник Мясников считал, что экран может и должен использовать живописный опыт, несмотря на статический характер пластических искусств. Особое внимание он уделял таким мастерам русской классической школы живописи и мирового изобразительного искусства, как Суриков, Репин, Серов, Рембрант, Веласкес.

С учетом динамической природы кинодекорационного комплекса Мясников разработал концепцию течения цвета по кинокартине, которую он называл цветовым клавиром или цветовой партитурой кинофильма. Художник предложил оригинальный графический прием привязки цветовой экспликации к драматургии фильма. Он внимательно вчитывался в сценарий и обсуждал с режиссером и оператором взлеты и падения драматического напряжения сюжета. По достижении единого понимания драматургии сценария художник рисовал линию драматургии, снабженную краткими диалогами и описанием сцен. Впервые Мясников построил линию драматургии на своем первом фильме «Каменный цветок» (1946). (Илл.37) Впервые в практике кинодекорационного искусства молодыми художниками фильма была также создана цветовая экспликация (или цветовая раскадровка), которая являлась цветовым сценарием фильма, «написанным» средствами изобразительного

искусства. Цветовой проект фильма «Каменный цветок» был принят к безусловному исполнению всеми создателями фильма и успешно перенесен на экран художниками-постановщиками Г.Мясниковым и М.Богдановым, художником по костюмам О.Кручининой и оператором-постановщиком Ф.Провоторовым. Такой метод работы доказал свою практическую целесообразность, принеся фильму Большой приз за цвет на Каннском кинофестивале 1946 г.

Анализ цветовой партитуры Мясникова к кинофильму «Каменный цветок» позволяет выявить некоторые закономерности цветовой режиссуры. Создатели фильма опирались на богатейший опыт живописной культуры, в первую очередь, русского изобразительного искусства. Нарративная структура фильма представляет собой простейший мизанабим – рассказ в рассказе. Дед Слышко на Думной горе рассказывает детям сказ о Медной горе. Плавность перехода от обрамляющего рассказ реального мира Думной горы в мир сказа о Медной горе осуществляется изобразительно за счет совпадения формы и цвета. В начале фильма зритель видит угли костра и котелок на Думной горе, которые переходят в такой же котелок на углях на печи героя сказа о Медной горе мастера по малахитовому делу Прокопыча. В конце фильма рассвет в мире сказа по цвету и по форме (местоположению солнца) совпадает с рассветом в реальном мире. Мир сказа о Медной горе делится на два декорационного комплекса: реалистический (изба Прокопыча, изба Катерины, двор Северьяна, веранда и гостиная барского дома, березовая роща, ярмарка и т.д.) и фантастический (царство Хозяйки Медной горы внутри горы и снаружи – волшебный лес). Место перехода между мирами – Змеиная горка – всегда предстает перед зрителем в монохромной гамме.

Колорит

По колориту в фильме соединились три основные цветовые темы. Первая и вторая принадлежат реалистическому комплексу, третья – фантастическому. Первая тема использована для обрисовки обычной повседневной жизни. Она представлена в

начале фильма и восходит к традициям колорита передвижников, а также русской исторической живописи, в частности, отдельным произведениям Сурикова. Тональная гамма выдержана в приглушенных серебристо-коричневых тонах, напоминающих живописный строй некоторых картин. Например, темные, зеленовато-коричневые тона избы Прокопыча, пропитанной малахитовой пылью, ассоциируются с колоритом «Меншикова в Березове» Сурикова, декорация конюшни, где пороли Данилушку – с колоритом «Сельский крестный ход» Перова. Вторая цветовая тема звучит в эпизодах обручения и ярмарки, насыщенных броскими цветовыми пятнами и контрастными цветотональными отношениями, создающими праздничную приподнятую атмосферу. В поисках тонально-живописного решения этой части картины художники обратились к живописному наследию Серова, Кустодиева, Малявина, Рябушкина. Их пронзительно звонкие интенсивные и чистые колористические построения послужили вдохновляющими образцами в определении живописного строя экранного изображения. (Илл.38)

Третья цветовая тема описывает фантастический мир подземного царства Медной горы. Она нашла свое разрешение в заключительной части фильма и характеризуется преобладанием фантасмагории цвета и света, а также многообразием тонально-живописных градаций, выдержанных в серебристых тонах. Сказочная атмосфера в подземных владениях Хозяйки Медной горы, отличающихся фантастическим богатством и роскошью, была создана с помощью горных минералов в различных структурных и цветотональных проявлениях. Объект «Хрустальный зал» был, например, выполнен с учетом различных свойств пород хрусталя, объект «Малахитовый зал» — на основе изучения пород малахита, различных медных руд. Художники изучали структуру горных пород в минералогическом музее, но больше всего впечатлений и конкретных зарисовок привезли они из поездки по Уралу вместе с автором рассказов и сценария П.Бажовым. (Илл.42)

Драматургия цвета

Формирование колорита для обрисовки различных миров составило основу цветовой концепции фильма. В самом подборе цветов по трем укрупненным частям фильма уже прослеживается динамика: от естественных, неброских красок обычной жизни к ярким пятнам праздников реального мира и пиршеству цвета и света в фантастическом царстве Хозяйки Медной горы.

Более точная привязка цвета к драматургии производилась при помощи графической линии, которая отразила девять пиков драматургического напряжения нарратива, три из которых были особенно значительны, и по качеству светотональных и цветовых сочетаний относятся к цветовым ударам. Каждый пик драматургии трактовался по-своему. Первый небольшой пик – эпизод «Порка Данилушки», решен в общем колорите обыденной жизни, но художник в экспликации сгустил тучи настолько сильно, что небо стало темнее земли. (Илл.37) Удачное решение было найдено для визуализации третьего пика – эпизода «Ожидание», в котором главная героиня Катерина ждет своего жениха Данилу, работающего над малахитовой вазой. За время ожидания лето сменяется золотой осенью, затем приближается зима, что решено на экране сменой красок в кадре с одинаковой мизансценой. Эпизод лиричен и выразителен. Кроме того, он явился прекрасным образцом решения задач хронотопа в кино. За две минуты экранного времени зритель перенесся на полгода вперед по ходу действия. (Илл.39) По тем же принципам выстроены «прыжки во времени» в более поздних кинокартинах А.Путшко «Садко» (1952) и Э.Рязанова «Гусарская баллада» (1962). Рязанов с помощью одного блестяще сделанного эпизода «перепрыгнул» через всю Отечественную войну 1812 года, показав наступление французов летом и отступление зимой. Ключевым моментом явился один и тот же кадр с указателем «на Москву». Художниками на картине, как и на «Каменном цветке», были Г.Мясников и М.Богданов. Удачно дополненный песней А.Гладкова и Т.Хренникова

«Жил-был Анри Четвертый», эпизод стал украшением картины. Визуальное решение задач хронотопа ни в какое сравнение не может идти с беспомощной надписью «прошло полгода», которую зритель столь часто видит на экране.





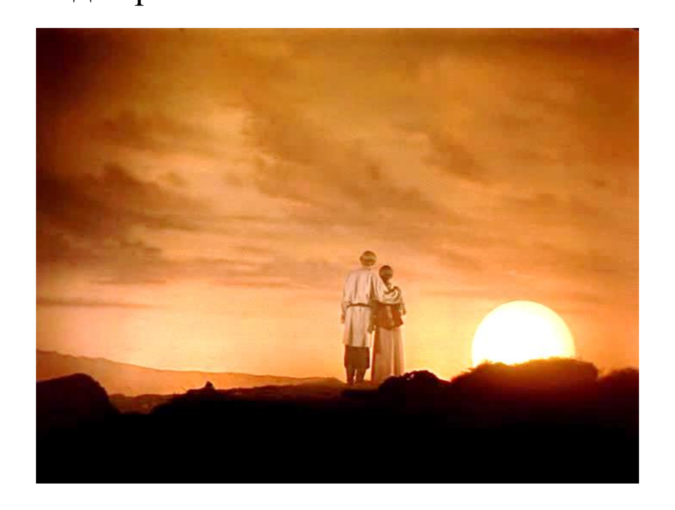
Рис19. Ключевой кадр временного прыжка в к/к «Гусарская баллада»

Цветовые удары в к/к «Каменный цветок» также решены по-разному. Первый цветовой удар «Танцы на обручении Данилы и Катерины» предлагает калейдоскоп серых и розовых оттенков, которые по мере развития сцены приводят к появлению акцентирующего красного цвета. В сцену аккуратно введен дополнительный к красному зеленый цвет и монохромный черный для контраста и сохранения остроты восприятия цветов зрителем. (Илл.39) Второй цветовой удар – «Цветение каменного цветка» – самый сильный. Здесь использованы световые эффекты наравне с цветовыми. Цветущий каменный цветок испускает сияние, окрашенное всеми цветами радуги. Светоцветовой эффект поддержан крупными планами актеров, по лицам которых пробегают волны цветных рефлексов. Третий цветовой удар – «Рассвет». Хозяйка отпускает Данилу-мастера и его невесту из горы, и мир реалистического комплекса картины встречает героев прекрасными красками встающего из-за горизонта солнца. Динамика цветового решения – в усилении яркости картинки и игре цветовых оттенков по мере восхода солнца. В отличие от холодных сверкающих красок подземного царства реальный мир встречает героев

теплым цветом. Поскольку фильм снимался в павильоне, рассветное небо было написано художниками на холсте. (Илл.40)

Течение цвета

Цвет в кинокартине «Каменный цветок» динамичен. Он меняется внутри эпизодов цветовых ударов и течет в масштабе всего кинопроизведения. Он обеспечивает плавность повествования, решает проблемы хронотопа, поддерживает драматургическое напряжение и формирует эмоциональную реакцию зрителя. Иногда цвет сам становится главным содержанием драматургии картины. Поскольку по нарративной структуре фильм «Каменный цветок» представляет мизанабим (рассказ в рассказе), то чрезвычайно важно обеспечить плавные переходы от одной части к другой. В переходах от мира Думной горы к миру сказа о Медной горе и обратно выдерживается принцип логической связи предметного мира двух миров и их цветового решения. Так после того, как главные герои мира сказа о Медной горе Катерина и Данила встречают рассвет, следует сцена на Думной горе, в которой рассказчик заканчивает свой рассказ о них. Оказывается, что на Думной горе тоже рассвет, и солнце встает на том же месте, что и в последнем кадре сказа. Заспинник с восходящим солнцем является логическим продолжением предыдущего кадра – на небе уже появляется синева как следствие того, что солнце продолжает подниматься над горизонтом.



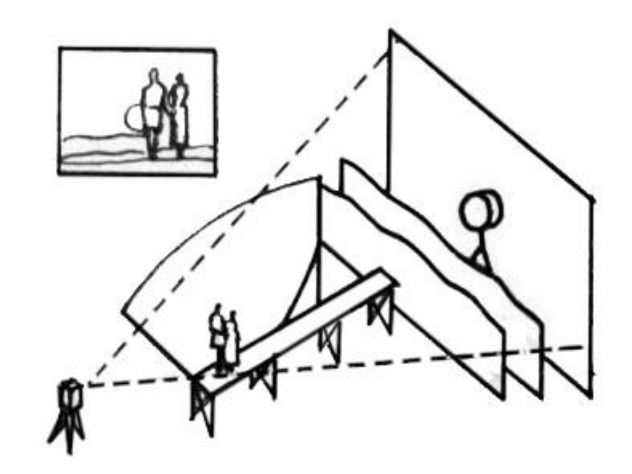


Рис.20. Кадр и схема павильонной декорации «Рассвет».

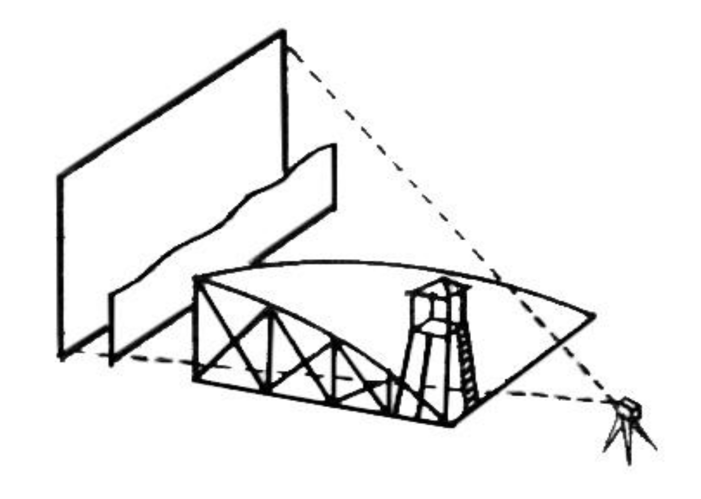



Рис.21. Кадр и схема павильонной декорации «Думная гора»

Цветовая партитура кинокартины «Каменный цветок» обеспечивает разгрузку цветового зрения перед каждым цветовым ударом. Цвет затаивается, становится незаметным, предлагая почти монохромную картинку в светлых или темных тонах. Ярким кадрам «Танцев на обручении» предшествует светлый по тону, как бы выцветший эпизод «Проезд свадебного поезда жениха» - единственная сцена фильма, снятая на натуре зимой на фоне березовой рощи. Для достижения светового единства с павильоном сцена снималась в пасмурный день. Перед сказочным миром подземного царства зритель видит насколько эпизодов, решенных в темной монохромной гамме: Данила развивает свою малахитовую чашу в темной комноте, проходит по ночному зимнему лесу, встречается с Хозяйкой Медной горы у Змеиной горки и спускается внутрь горы. (Илл.41) Далее линия драматургии на экспликации Мясникова начинает неуклонно подниматься, что выражается в переходе одного цвета в другой по мере продвижения героя по гротам подземного царства: лазуритовому (синий), рубиновому (красный), малахитовому (зеленый) и хрустальному (сверкающий белый). Цвет поддержан постоянно меняющимися роскошными костюмами Хозяйки, выполненными художницей по костюмам О.Кручининой. Примечательно, что создатели фильма не используют контрастный

по цвету костюм для того, чтобы отделить персонаж от фона. Костюм всегда вписан в колорит кадра. Цветовым контрастом не злоупотребляют, а выделяют актера по тону с помощью света, фактуры и продуманного пространственного решения декораций. Умело используется сочетание теплых и холодных тонов. (Илл.42) Принеся в жертву контрастные цветовые построения внутри кадра, удалось расставить цветовые акценты в масштабе всего фильма и создать единую цветовую композицию.

Мясников развил метод цветовой партитуры с привязкой цветовой экспликации к линии драматургии в своих последующих фильмах. Например, в эпизоде «Департамент земледелия» в кинокартине «Мичурин» (1948) цветовое решение декорации строилось на постепенном нарастании цветового удара, что соответствовало драматургическому напряжению действия. По мере того, как ученый проходил через коридор, через кабинеты чиновников и, негодуя, вбегал в кабинет начальника департамента, всюду получая отказ, менялась цветовая характеристика декорации. От холодной чиновничьей атмосферы коридора, казарменного характера кабинетов чиновников, выдержанных в локальных, синем и зеленом, цветах, до роскошного красного кабинета с портретом царя на стене — таков путь хождения просителя, задуманный и воплощенный на экране в одной монтажной фразе. Наиболее полное воплощение идеи цветовой режиссуры Мясникова получили в фильмах А.Роома «Цветы запоздалые» (1969) и П.Тодоровского «Последняя жертва» (1976). (Илл.44) Биограф Мясникова Т.Тарасова-Красина вспоминает о посещении его мастерской во время работы над одним из последних фильмов «Тихие воды глубоки» (1984) как раз в период разработки цветовой партитуры, которая рождалась в результате вчитывания художника и в сценарий, и в повесть В.Плетнева, по которой ставился фильм. В мастерской лежал сценарий и два номера журнала «Октябрь» за 1979 год, в котором впервые была опубликована повесть, все испещренные аккуратными пометками на

полях[95]. Точно так же и при постановке киноэпопеи «Война и мир» художник не ограничивался сценарием, а вчитывался непосредственно в роман Толстого, для чего было куплено отдельное четырехтомное издание. Каждое цветовое решение было не случайным. Его поиск шел в прямом обращении к великому роману, в неустанных попытках проникнуть в изобразительную сущность литературного образа Толстого. Вторым важным источником формирования цветовой партитуры для художника являлось знакомство с местами событий и местами будущих съемок. При подготовке фильма «Тихие воды глубоки» съемочная группа выезжала на Дальний Восток – родину главного героя в шахтерский поселок, где он работал. Мясников четыре раза спускался в шахту, чтобы на собственном опыте ощутить пластику взаимоотношений людей и машин в пространстве забоя. Отсюда основные «мелодии» партитуры – золотистые тона дальневосточной осени, неброская зелень степей, земляные краски интерьеров горняков и цветовой удар – черный и лиловый цвета кульминационного момента – обвала в шахте главного героя. (Илл.47) Согласно партитуре цвета переплетались, затухали, спорили друг с другом, подчиняясь непрерывной линии драматургии, которая то шла относительно ровно, то плавно колебалась, то резко взбирался вверх и падала, чтобы вновь замедлить свой ход.

Работа над цветовой партитурой фильма велась художником в несколько этапов: подготовительный, декорационно-строительный, съемочный. На первом этапе создавалась общая колористическая трактовка фильма, определялся ритм течения цвета, закономерно развивающийся в соответствии с развитием сюжетной канвы кинопроизведения. В практической плоскости это вылилось в метод предварительной цветовой экспликации, который молодые художники Богданов и Мясников впервые в истории отечественного кино применили на фильме «Каменный цветок». Важным моментом работы над цветовой партитурой фильма

---

[95] Тарасова-Красина, Т. Геннадий Мясников. – М.: Искусство, 1986. – С.149

для Мясникова было построение графической линии драматургии. К этой линии художник привязывал свою цветовую экспликацию, которая становилась ясным для всего постановочного коллектива графическим проектом дальнейшей работы над цветовым образом кинокартины. На второй стадии подготовительного этапа цвет конкретизировался в эскизах интерьеров, костюмов, грима, натурных объектов. На этапах реализации цветовой партитуры в материале и на экране работа над цветовым кинообразом не прекращалась. Мясников делал макеты, раскадровки и писал подробные панорамные эскизы для самых сложных эпизодов, как правило, снимавшихся с движения. Сценарист и критик, главный редактор журнала «Советский экран» Д.Писаревский очень высоко оценил вклад художников в решение батальных сцен в кинокартине «Герои Шипки»: «Художники … выдвинули новый принцип композиционного построения кадра, объединяющего в себе остроту графической и цветовой, живописной композиции. После разработки постановщиком плана каждого сражения, они рисовали в красках его широкую панораму и целую серию раскадровок, представляющих отдельные фазы, эпизоды, моменты боя, его цветовую партитуру. Все это представляло точный проект будущей баталии — ее колористического решения, движения масс в кадре, ракурсов съемки. Сражение было изображено предельно точно, даже взрывы снарядов, поднимающие фонтаны земли, и дымы от разрывов гранат в воздухе проектировались пространственно, композиционно и в цвете с абсолютной точностью, с учетом возможностей пиротехников и взаимодействия войск»[96]. В более масштабных сценах Бородинского сражения в кинокартине «Война и мир» Мясников повторил методику проектирования батальных сцен, отработанную совместно на фильмах «Герои Шипки» и «Гусарская баллада». (Илл.48) Для кульминационного эпизода фильма «Тихие воды глубоки» «Обвал в шахте» Мясников сделал чертеж и объемный макет – упавшую глыбу и купол ее выпада –

[96] Цит. по: Мясников Г.А. Из истории советского кинодекорационного искусства (1946-1957). – М.: ВГИК, 1982. – С.45.

еще до написания эскиза. В этом конкретном случае пространственное декорационное решение предшествовало графическому проектированию.

Для успешной реализации цветовой партитуры и всего кинодекорационного комплекса на экране Мясников создавал свою собственную финальную раскадровку художника. (Илл.57) То есть художник еще раз теперь уже покадрово рисовал весь фильм. Финальная раскадровка позволяла ему снова пережить драматургию цвета, текущего по кинокартине кадр за кадром, и при необходимости внести изменения в цветовую партитуру. Кроме того, она гарантировала слаженную работу всего художественного цеха на съемочной площадке. Произвольное заполнение пространства кинокадра случайными предметами исключалось. В картинах Мясникова вся предметно-пространственная среда от грима до комбинированных съемок отличалась высоким качеством выполнения, в чем немалую роль играла организационная стратегия художника-постановщика.

§ 3.3. Кинодекорационное искусство в контексте драматургии и реалий производственной практики

Художник-постановщик киностудии «Мосфильм» Геннадий Мясников был выпускником первого набора художественного факультета ВГИКа, который называли «первый отряд». Хотя ВГИК существовал с 1919 года, открытие факультета художников-постановщиков затянулось до 1938 года, когда нехватка кадров квалифицированных кинохудожников стала уже явственно ощущаться на студиях страны. Тридцати восьми студентам «первого отряда» преподавали лучшие силы отечественного кино. Мясников входил в мастерскую Шпинеля – главного художника последних фильмов и друга Эйзенштейна, композицию потоку читал сам Эйзенштейн, монтаж – Пудовкин и Кулешов, мастерство комбинированной съемки – Птушко. Мясникову посчастливилось еще студентом начать работать на картине «Иван Грозный» под руководством Эйзенштейна, из рук которого он и получил свой

диплом. Большое влияние на формирование его подхода к профессии художника кино оказала совместная работа с режиссером Юткевичем на фильмах «Дмитрий Донской» (1945, не реализован) и «Пржевальский» (1951).

Сразу по окончании института по приглашению Шпинеля Мясников начал преподавать во ВГИКе, где он проработал 45 лет. За долгие годы преподавания Мясников воспитал сотни учеников. Но он не только руководил мастерской художника кино. Им был написан и читался в течение 20 лет курс по истории русского и советского кинодекорационного искусства. Он вел занятия по композиции кадра и по рисунку, много лет читал молодым художникам курс пластической анатомии, написал программы по рисунку и по живописи для художников и правила приема на художественный факультет. По приглашению декана операторского факультета Головни Мясников разработал и читал операторам курсы «Мастерство художника кино и телевидения» и «Рисунок для операторского факультета». На режиссерском факультете в мастерской Савченко, у которого учились будущие крупные режиссеры Озеров, Алов и Наумов, читал этому курсу мастерство композиции. Идеи Мясникова оказались востребованными в кинематографической среде. Биограф художника Т.Тарасова-Красина считает, что Мясников, фактически, создал свою школу[97]. Его авторитет на кинопроизводстве также был велик. Он отлично умел работать со светом, что проявилось еще на первом цветном фильме «Каменный цветок». На постановке киноэпопеи «Война и мир» Мясников отвечал за световые решения целого ряда эпизодов – художник делал раскадровки по свету и контролировал световую схему в декорациях, снимаемых в павильоне и требующих световых эффектов. На финальной монтажно-тонировочной стадии создания киноэпопеи режиссер С.Бондарчук пригласил художника-постановщика к отбору дублей.

Отношение художника кино Г.Мясникова к декорации во многом

---

[97] Т.Тарасова-Красина. Геннадий Мясников. – М.: Искусство, 1986. – С.159.

перекликается с его пониманием цвета в кинопроизведении, и может быть названо по аналогии декорационной режиссурой. «Бытовая обстановка, домашняя утварь, предметы, «населяющие» комнату, – пишет он о декорации, – должны не только ее одушевлять и оживлять, но и помогать раскрытию драматургической задачи, органически вплетаться в происходящее действие, в гармонию человеческой жизни, «играть» вместе с актером и быть «вещественным свидетельством» эпохи»[98].

Для того чтобы заставить декорацию играть вместе с актером, художник кино должен научиться мыслить категориями движения, игрового пространства, крупности изображения, компоновки кадра, монтажа, сочетания изображения со звуковым рядом. Постепенно у художника развивается режиссерское видение фильма. Раскрывая драматургию своими средствами, он думает и о других компонентах будущего фильма. Уже в работе над экспликацией ему небезразличен звуковой ряд, монтаж и актерское действие. Так, цветовое решение в экспликации несет уже зачатки монтажа, экспликация эпизода включает динамику актерского действия, решение лирических, пейзажных мотивов связывается с музыкой. Полифоничность видения художника является залогом успешного решения им задач цветовой и декорационной режиссуры кинофильма.

Литературный образ значительно отличается от зрительного. Словесное описание, каким бы детальным оно ни было, не может сравниться с конкретной точностью изображения в передаче формы, цвета, фактуры, а также положения и движения объекта в пространстве. С другой стороны, способность слова к обобщению привела в ходе эволюции к появлению удобных в использовании собирательных дефиниций (посуда, мебель, одежда) и важных для человека абстрактных понятий (любовь, ненависть, совесть, справедливость, счастье). Выразить в изобразительной форме обобщенные и абстрактные понятия весьма непросто, но необходимо для игрового кинематографа, поскольку он претендует на

[98] Г.А.Мясников. Советское кинодекорационное искусство (1958-1974). – М.: ВГИК, 1985. – С.14.

звание искусства и опирается на литературный сценарий. Использование закадрового голоса и экранного текста в игровом кино, как правило, являются уходом от проблемы, а не ее решением. Решать такие задачи должен не только режиссер, но и художник с оператором. Художник Г.Мясников в поисках общей концепции, общей единой меры, универсального ключа к пространственно-масштабному и эмоциональному построению кинокартины не избегает общих идей, а ищет их и творчески осмысливает. В ходе изучения повести и сценария к кинокартине «Тихие воды глубоки» (1984) он особо выделил следующие слова персонажа: «Нам жить без тоски нельзя, у нас земля большая, а за ней ухаживать надо. У нас тоска от пространства (подчеркнуто художником – Л.М.)». Замечательный литературный образ, который у разных читателей вызывает разные ассоциации. Он может подхлестнуть личные воспоминания о просторах Родины, о жажде устроенной, благополучной жизни на всем протяжении бескрайней России, а не только в своем личном обжитом уголке ее. А может вызвать и совсем иной образ в воображении. Кинообраз в отличие от книги такой свободы воображению не предоставляет. Картинка очень конкретна. Поэтому передача такой сложной мысли как «тоска от пространства» не может ограничиться лишь одной панорамой лесов и полей и человека с унылым лицом. Художник разрабатывает целую серию натурных объектов с включением актера и без него, которые сквозной нитью проходят через весь фильм. В этих картинах выражается типическое, концентрированное представление о просторах страны и о тоске ее народа. Поддержанная богатым изобразительным рядом фраза персонажа воспринимается с экрана уже на другом, более глубоком уровне. Мясников часто говорил о важности «угадать декорацию». Используя слово «угадать», он подчеркивал важность понимания мысли автора, умения читать между строк и чувствовать изобразительный потенциал литературного образа. В своей кинематографической практике он ценил и фиксировал на бумаге первые проблески, предчувствия

визуального решения предметной среды, когда декорация, по его выражению, еще только «мерещится» художнику. Так он пытался проникнуть в глубину литературного образа не только с помощью логики и рассудка, но и с помощью чувства, интуиции и подсознательного опыта.

Комплексная павильонная декорация «Первой бал Наташи»

Примером практической реализации идей Мясникова может послужить декорация бального зала в к/к «Война и мир» (1965-67), известная как «Первый бал Наташи». Лев Николаевич Толстой, описывающий место действия с бо́льшим или меньшим количеством подробностей, обычно ограничивался минимумом сведений о вещественной обстановке, ну а в данном конкретном случае вообще не сообщил ничего. Известно только, что бал был великосветским событием высочайшего уровня – его посетил сам государь-император, что состоялся он в доме богатого екатерининского вельможи на Английской набережной в Санкт-Петербурге, и что при входе в «залу равномерный гул голосов, шагов, приветствий оглушил Наташу; свет и блеск… ослепил её»[99]. Режиссёр всегда настаивал на том, чтобы детали обстановки, описанные Толстым, самым точным образом воплощались в декорации. Но в данном случае описания не было никакого, не было ни малейшей зацепки для визуализации. При этом общим желанием создателей фильма было передать на экране впечатление от зала екатерининского вельможи, описанное Толстым. Хотелось, чтобы воссозданная средствами кинодекорационного искусства материальная среда представляла бы из себя жизненно достоверную обстановку для естественного поведения людей и развития действия. Другими словами, зал должен был быть достоин императора российского и одновременно иметь атмосферу романтического места, в котором могла родиться любовь Наташи и князя Андрея. При решении поставленной задачи художник Мясников исходил из того, что

[99] Толстой, Л.Н. Война и мир. I-II. – М.: Эксмо, 2015. – С.727.

ослепительное великолепие бального зала должно было поразить не только Наташу, но и зрителя, причем поразить не столько богатством, сколько архитектурным совершенством – «музыкой, застывшей в камне», как он любил повторять вслед за Гёте. Дневники художника говорят о том, что решение материальной среды эпизода, столь значительного в судьбе героев романа и фильма, давалось нелегко. Множество раз он задавал себе вопрос, какой зрительный образ позволит достичь того, чтобы восторженным изумлением Наташи в равной степени изумлялся и зритель; и как сделать так, чтобы торжественность и великолепие обстановки не подавляли, а вызывали радостное, праздничное чувство. Идея о том, каким должно быть впечатление от зала, была сформулирована им следующим образом: *простор, пронизанный светом и цветом*. После длительных поисков определился и архитектурно-планировочный облик зала: его стиль, масштаб, декоративное убранство.

«Толчком к формированию зрительного образа зала, – пишет Мясников, – послужили воспоминания о том ошеломляющем впечатлении, которое сохранилось в моей памяти с момента посещения четверть века тому назад Большого екатерининского дворца в г. Пушкине [Царском Селе] под Ленинградом. Грандиозный масштаб и пышное убранство тронного зала в этом дворце пленило меня и навсегда поразило воображение. Изысканность организации этого огромного пространства, многократные отражения его в зеркалах, обилие барочных лепных украшений, сверкающий хрусталь люстр создавали сказочную атмосферу неповторимого по богатству и красоте зрелища»[100]. Для Мясникова этот образ был, по его словам, подпочвенной водой, питавшей всю работу над проектом декорации, но, в то же время, не единственным её прообразом. Художник также вдохновлялся мотивами Иорданской лестницы Зимнего дворца и рядом других творений русского

---

[100] Мясников, Г.А. Советское кинодекорационное искусство (1958-1974)… С.45.

зодчества. В итоге получился оригинальный барочный двухъярусный зал, украшенный золотой лепниной, зеркальными дверями, сверкающими люстрами и художественным паркетом, гармонировавшим по своей композиционной наполненности с потолочной росписью. По экспертной оценке искусствоведа Т.Тарасовой-Красиной: «Декорация, которую создавал Мясников, не воспроизводила екатерининский тронный зал. Это было самостоятельное произведение архитектуры, сочинённое художником, но вобравшее в себя лучшие элементы стиля русского барокко»[101].

Главной конструктивной особенностью проекта бального зала Мясникова было отсутствие колонн, что представляло большой риск. В практике кинопроизводства еще со времён Бауэра колонны в большом помещении решали не только композиционно-эстетические задачи, но и чисто практические. Они дробили пространство, легко создавали иллюзию глубины в кадре, естественным образом формировали выноски для съемки средних и крупных планов, разнообразили мизансцену и, самое главное, служили опорой и маскировкой для осветительных приборов, отражателей и другой техники. В кино вообще не бывает бальных залов без колонн. Киноведы и кинокритики настолько хорошо знают эту истину, что автор статьи о Мясникове в сборнике «Пространство цвета» в 1981 г. допускает ошибку, рассуждая о том, насколько «просто было в зале с колоннами показать первый бал Наташи»[102].

Мясникову пришлось поспорить и с режиссёром, и с коллегами по художественно-производственному цеху по поводу зала без колонн. Задуманная павильонная декорация должна была стать самой крупной в истории отечественной кинематографии и при этом новаторской в своём техническом решении. Художнику-постановщику необходимо было сделать расчёт на нагрузку осветительских лесов

[101] Тарасова-Красина, Т. Геннадий Мясников. – М.: Искусство, 1986. – С.103.
[102] Пространство цвета. Заметки о советских художниках кино. – М.: Союз кинематографистов СССР, 1981. – С.12.

(колосников), прежде чем приступать к расчётам конструкции самого зала. «При задумывании декорации самое важное – не ошибиться в масштабе (высота, ширина, глубина)»[103], – пишет он в дневнике. От расчёта на нагрузку осветительских лесов, не опирающихся на колонны, зависел масштаб, т.е. сама возможность создать то колоссальное свободное пространство, пронизанное светом и цветом, которое, по мнению художника, было наилучшим визуальным воплощением толстовской мысли. (Илл.49)

В декорации «Зал екатерининского вельможи» – так по документам назывался этот объект – планировалось снять значительный метраж фильма. Размер зала позволял широко развернуть танцы, привлечь большую массовку; он давал свободу в показе выхода императора с его многочисленной свитой; словом, режиссёр Сергей Бондарчук получил возможность развить свой талант в построении массовых мизансцен не только в условиях натурной батальной сцены, но и в павильонной декорации. Зал без колонн открывал также простор для широкого использования динамических видов съёмки. Разумеется, такое постановочное решение бала предъявляло колоссальные требования к качеству декорации, в частности, к её полу. Съемка движущейся камерой, широкий размах танцев – всё это требовало идеально ровной поверхности пола. И она такой была. Оператор Анатолий Петрицкий смог встать на роликовые коньки и снимать сцену с рук. В руках он держал тяжёлую, практически, неподъёмную широкоформатную камеру, а ассистент катал его по всему залу. (Илл.50)

В конечном итоге Мясникову удалось убедить коллег, что зал без колонн наиболее выразителен, технически осуществим и предпочтителен в постановочном отношении. 3 апреля 1964 года было проведено совещание по подготовленному им плану декорации «Зал екатерининского вельможи», на котором приняли решение о строительстве и подготовке объекта к съемке к весне 1965 года. Козырной картой

---

[103] Семейный архив Г.Мясникова

Мясникова в отстаивании своей точки зрения было то, что он придумал, как в одном павильоне построить не одну, а три декорации. Он предложил следующий план: после окончания съемок в «Зале екатерининского вельможи» внутри отснятой декорации ставились колонны в два ряда, а между ними лестница – получалась декорация «Лестница в доме екатерининского вельможи», по которой Наташа поднималась на свой первый бал. (Илл.51) После съемок лестницы она демонтировалась, колонны перекрашивались в тёмный цвет, а пол – идеально ровный паркет барочного зала – покрывался небьющимся стеклом. Получался еще один бальный зал – «Зал в Вильно», теперь уже традиционный, «киношный» – с колоннами, на которые надёжно опирались колосники с софитами. Он настолько отличался от первого зала, что никому и в голову не могло прийти, что это, фактически, та же самая декорация: один пол, один технический потолок, те же боковые несущие леса. На цветной фотографии видны все три декорации, помещённые друг в друга как в матрёшке. Идёт съемка прохода Наташи по лестнице в доме екатерининского вельможи. На заднем плане видна желтоватая стена барочного зала, по бокам лестницы – колонны, которые будут использованы и в «Зале в Вильно». (Илл.51) Такую декорацию Мясников назвал в своей статье встроенной[104]. По своему типу она относилась к трансформируемым комплексным декорациям. (См. примеры других комплексных декораций на илл.53). Создавая комплексный проект, художник заранее продумывал все последующие манипуляции. В техническом задании он специально указывал специфические требования к строящемуся объекту: например, некоторые стены делались отъемными, что позволяло в считанные минуты изменить размеры игровой зоны. При работе над комплексной декорацией Геннадий Мясников всегда сам клеил из ватманской бумаги подробный макет и часами сидел над ним, убирая то одну, то другую стенку, переставляя игрушечную бумажную мебель, выполненную с

[104] См. подробнее: Мясников, Г.А. Встроенные декорации.// Техника кино и телевидения. №8, 1968. – С.3-13.

удивительным мастерством. Он должен был воплотить в конкретной организации пространства и мысль автора, и свой собственный художественный замысел, и режиссёрскую мизансцену, и движение камеры. К сожалению, эти многочисленные макеты не сохранились. Киностудия, разумеется, не имела возможности хранить рабочие макеты, а сами художники относились к ним как к чисто техническому моменту своей работы, совсем их не ценили и не заботились о фотофиксации.

На экране все три декорации смотрятся прекрасно. У неискушённого и даже у искушённого зрителя возникало впечатление, что или съемка происходила во дворцах, или объекты строились из мрамора и других подлинных дорогостоящих материалов. А ведь декорация «Зал в Вильно» почти ничего не стоила. Удивительно достоверный роскошный мраморный пол – это стекло, покрашенное с нижней стороны краской. Такую технологию изготовления «мраморных» полов художник впервые применил ещё на фильме «Мичурин» в 1948 г. Она сработала так же великолепно и в 1965 г. на широком формате.

Хочется отметить, что работа над кинокартиной «Война и мир» проходила в атмосфере огромной самоотдачи. Работали без отпусков и выходных. Их вдохновлял и великий роман Толстого, и то, как осуществлялась экранизация. Они возвращали стране её достойное прошлое. Александр I не выставлялся клоуном или дегенератом; религиозные эпизоды не исключались из сценария; актёры, изображавшие великосветское общество, были похожи на русскую знать. Их специально обучали манерам и французскому языку. Великолепие картинки фильма Бондарчука – результат огромного труда большого количества людей. Команда художников кинокартины, как известно, всегда самая многочисленная. В команду художников «Войны и мира» входили два главных художника-постановщика, имевших за плечами 20-летний опыт работы в кино: Геннадий Мясников и Михаил Богданов. Два художника-постановщика – недавних выпускников ВГИКА: Семён Валюшок и Саид Меняльщиков. Опытный декоратор Александр Дихтяр, который занят был на

картине, в основном, реквизитом. Художников по костюму возглавлял великолепный мастер своего дела Михаил Чиковани. А ещё были очень опытные художники по комбинированным съемкам, гримёры, разумеется, раскадровщики, чьи имена никогда не попадают в титры, архитекторы, инженеры, строители, скульпторы, бутафоры, маляры и многие другие члены команды и сотрудники студии, каждый из которых был вдохновлён экранизацией Толстого. В 1967 г. Геннадий Мясников написал в статье, что той работы, которую выполнили художники фильма, хватило бы на 12 (!) полнометражных картин[105].

То, что нагрузка на художников картины оказалась так велика, не было случайностью. «Мосфильм» по своей материально-технической базе не был готов к исторической постановке такого масштаба. В этом смысле показательна первая городская натурная съемка (май 1963 г.) в самом центре Москвы с постройкой декорации и большой массовкой. Несмотря на присутствие нарядного Храма Василия Блаженного в кадре, сцена производила унылое впечатление. Особенно грустно выглядела массовка по костюму и внешнему облику. Статистов массовки одели в то, что было в наличии в костюмерных «Мосфильма» и во что привычно было одевать городскую толпу в исторических фильмах в СССР – в лохмотья и сарафаны. А между тем Москва довоенная, древняя восточная столица изумляла иностранцев великолепием особняков, обилием зелени и опрятностью своих обитателей. Тем более такой образ Москвы важно было выдержать, поскольку она в фильме показывалась впервые. Последующие кадры Москвы в 1812 г. покажут её в огне, многострадальной. «Никаких нищенских облачений, лаптей и примелькавшихся рубищ», – заявил Мясников в дневнике. Для массовки нашли подходящие костюмы. Сцена была переснята. (Илл.54)

Очень многое приходилось делать впервые: реквизит, костюмы, новые производственные цеха. Даже «киношный» конно-кавалерийский полк был создан

---

[105] Мясников, Г.А. Как создавались декорации для фильма «Война и мир».// Техника кино и телевидения. №3, 1967. – С.34.

для съёмок киноэпопеи «Война и мир». На этом багаже киностудия жила ещё долгие годы, вплоть до наших дней. Множество постановок исторических картин и экранизаций русской классики пользовались тем, что было сделано в период создания киноэпопеи «Война и мир»: костюмами, мебелью, деталями декора, полом. Мясников специально так разрабатывал художественный паркет для «Зала екатерининского вельможи», чтобы из него можно было составить не менее десяти разных узоров. (Илл.50) Кроме того, художники «Войны и мира» очень следили за тем, чтобы всё, что создавалось для фильма, делалось качественно. Повторимся, что для декорации «Зал екатерининского вельможи» вопрос качества был особенно важен. Ведь если бы не выдержал пол или рухнули осветительские леса, то это привело бы к трагедии. Помимо актёров в сцене бала было задействовано 80 пар из кордебалета и около 500 человек статистов.

Как только Мясников получил разрешение от студии занять самый большой павильон под номером один под свою стройку, он сразу же назначил консультации с инженерами для проверки расчёта нагрузки на пол и потолок и уточнения схемы строительных лесов. Детали декорации начали производить ещё в ноябре месяце, само строительство в павильоне №1 началось 4 января, а закончили 29 марта 1965 г. – оно шло почти три месяца. В день окончания строительных работ провели пробную съемку, и Мясников смог перевести дух. «Проба удачная, – пишет он в дневнике. – Общее световое и цветовое состояние хорошее. Добротность фактур стены, пола, зеркал передаётся без искажений».

Съемки в декорации «Зал екатерининского вельможи» начались 2 апреля и продолжались почти месяц. Режиссёр и оператор с 1 января имели под рукой подготовленный Мясниковым макет «Зала екатерининского вельможи» – уменьшенной в 5 раз точной копии декорации, для отработки мизансцен, передвижений камеры и для составления графика съемок. (Илл.27) В последний день съемок 28 апреля снималось перспективное совмещение с макетом потолка.

Макет состоял из росписи плафона, трёх окон верхнего этажа зала справа (2 из которых были отрезаны при сокращении сметы) и пяти окон слева (их не было изначально). Роспись заключалась в живописной вставке на аллегорическую тему (пастораль в стиле Ватто-Буше). На эскизе видно, что она специально «засвечена» с одной стороны для того, чтобы макет мог слиться с освещённой декорацией при перспективном совмещении. (Илл.50) Макет подвешивался недалеко от камеры на высоте 8 метров от пола и закрывал технический потолок – колосники с осветительным оборудованием. Аппарат устанавливался на высоте 6,5 м от пола. Такой уровень расположения камеры нужен был для того, чтобы избежать нежелательного оптического искажения (завала) вертикальных линий стен (высота стен 13 метров). Съемка комбинированного кадра вызвала всеобщий интерес. В фотоальбоме «Сергей Бондарчук» есть очаровательная фотография, на которой актриса Людмила Савельева, игравшая Наташу Ростову, в бальном платье и с розой в волосах любуется общим планом бала через объектив огромной широкоформатной камеры[106].

Макет, совмещённый с декорацией оптически, существенно увеличил размеры зала. Именно этот комбинированный кадр общего вида зала и является визуализацией толстовского: «равномерный гул голосов, шагов, приветствий оглушил Наташу; свет и блеск… ослепил её». С него начинается сцена первого бала Наташи, а длится этот кадр … 4 секунды. Следующий кадр – один из самых длинных. Аппарат панорамирует, снимая сначала отражение зала на зеркальной приставке перед объективом, а затем реальный зал, удваивая тем самым его протяжённость. Непрерывная панорама увеличивает впечатление грандиозности и огромной глубины.

Далее в павильоне №1 «Мосфильма» и монтажно-декоративные работы, и съемки в силу меньшего полезного метража происходили быстро. Лестницу и

[106] Сергей Бондарчук. Фотолетопись. – Самара: Агни, 2010. – С.141.

колонны смонтировали за 10 дней. «Масштаб декорации получился внушительный, – пишет Мясников в дневнике. – Многие отмечали её торжественность и величавость. Бондарчук даже не без удивления спросил: «Как нам разрешили построить такую махину?» 12 и 13 мая 1965 г. прошли съемки объекта «Лестница в доме екатерининского вельможи»: в первый день вид сверху, во второй – вид снизу и панорама. В эти два дня Мясников сдал всю техническую документацию по перестройке декорации «Лестница» в декорацию «Зал в Вильно». Уже 26 мая 1965 г. прошло освоение новой декорации, а 28 мая – съемка: длинная панорама прохода императора с адъютантом Балашовым через зал в зимний сад. Путь движущейся камеры составил 50 м.

Таким образом, на формирование замысла у Мясникова ушёл год – с октября 1963 г. по октябрь 1964 г. Конец 1964 г. – разработка деталей, корректировка сметы, подготовка чертежей, составление технического задания. Январь, февраль, март 1965 г. – строительство и декорирование «Зала екатерининского вельможи». Апрель, май 1965 г. – демонтаж-монтаж и съемки трёх объектов в павильоне №1.

Результат работы художника-постановщика кинокартины «Война и мир» налицо. Визуальную формулу, в которую Мясников перевел литературный образ Толстого – «простор, пронизанный светом и цветом», удалось воплотить в декорации. Несмотря на трудности в сооружении осветительских лесов над огромным залом, лишенным колонн, на которые они могли бы опереться, интерьер зала был построен и получился именно таким, как задумал художник. Общий план зала не раз срывал аплодисменты при демонстрации фильма в нашей стране и за рубежом. В производственном плане комплексная декорация трех крупнейших съемочных объектов с массовыми мизансценами была хотя и сложным, инновационным, но, одновременно, и экономически целесообразным решением. Её практическое воплощение обогатило материально-техническую базу киностудии «Мосфильм». В художественном отношении декорация «Первый бал Наташи»

российского фильма сформировала устойчивый образ, который безоговорочно был принят мировой кинематографией. Последующие экранизации романа Толстого в 2007 и 2016 году снимали первый бал Наташи непосредственно в прототипе Мясникова в Большом тронном зале Екатерининского дворца в Царском селе. Однако в первом случае оператор, избегая слишком яркого декора стен, все время снимал с завышенного ракурса, показывая в кадре подлинный, но не такой яркий как стены паркет. Во втором случае бал проходил в полумраке при свечах в атмосфере рождественской сказки, что не соответствовало драматургии Толстого. Таким образом, в 1965 году была успешно реализована визуализация литературного образа, а через 50 лет, несмотря на цифровые технологии, произошло обратное – материальная среда проявила упрямство и сама внесла коррективы в драматургию фильма. (Илл.52)

§ 3.4. Пространство кинодекораций и образы реальности. Проблемы подлинности среды на киноэкране

В природе кинематографического изображения лежат две фундаментальные черты, отличающие его от любого другого искусства – это движение, фиксируемое аппаратом братьев Люмьер, и фотографическая точность такой фиксации. Поэтому проблему подлинности предметно-пространственной среды кино можно понимать двояко. Так категорично, как понимал ее Андре Базен – только подлинная среда и настоящие чувства достойны быть объектами киноискусства, а костюмированная драма и исторический фильм, как бы хорошо они ни были сделаны, киноискусством не являются по определению. Или более гибко, как сформулировал ее Александр Родченко – материальная среда в кино должна быть «будто настоящей, а в действительности – все условно»[107]. И хотя позиция Родченко гораздо более реалистична, авторы некоторых исторических фильмов сегодня пытаются избежать

[107] Родченко А.М. Художник и «материальная среда» в игровой фильме. С.15.

обвинений в условности и стараются максимально использовать подлинные объекты в съемочном процессе. Так авторы победителя премии «Оскар-2018» фильма «Дюнкерк» нашли старую баржу 1940 года, которую они отреставрировали для съемок в своем фильме о 2-й мировой войне. Будь таким же трепетным отношение к материальной среде исторического фильма во времена Базена, он, возможно, изменил бы свое мнение. Однако не трудно заметить, что в СССР создатели грандиозной киноэпопеи «Война и мир» более пятидесяти лет назад отнеслись к воссозданию исторической среды с таким же трепетом и уважением, как и современные авторы исторического фильма «Дюнкерк».

Особенно важным и сложным в экранизации романа Толстого в 1962-67 гг., через 150 лет после войны с Наполеоном, было воссоздание облика Москвы 1812 года, поскольку она являлась не просто местом действия, а действующим лицом романа. Точечная натурная съемка улиц Москвы в местах сохранившихся архитектурных памятников с обязательным декорированием примет времени, а также большая натурная декорация части города с Сухаревской башней на фоне подлинных стен и соборов Иосифо-Волоколамского монастыря создали достоверный кинематографический облик города. (Илл.56)

Образ исторического города в фильме – это образ Москвы начала XIX века, «священной древней столицы России», где происходят основные события и в частной жизни героев, и в жизни всей страны. Москва – город родной и близкий, более русский по духу в сравнении с надменным и холодным официальным Петербургом. Здесь люди проще, ближе друг к другу, больше смеются, меньше и хуже говорят по-французски. И в романе, и в фильме город Москва – не просто фон происходящих событий, а один из главных героев, олицетворяющих душу и судьбу России. В каждой серии фильма на экране зритель видит прекрасные улицы старой Москвы, Кремль, в то время открытый для прохода и проезда всех желающих, интерьеры московских домов и имений, и, наконец, в 4-й серии, пожар 1812 г.,

снятый так же масштабно и выразительно, как и батальные сцены.

Работа над фильмом началась со сбора и анализа материала в архивах, музеях, библиотеках. Художники выезжали на места подлинных событий и тщательным образом изучали все здания, уцелевшие в Москве после пожара 1812 г. Их интересовали не только архитектурные памятники, но и сохранившимися кое-где в Москве 1960-х дворы с прилегающими улочками, укромными уголками, хранившими дух и облик толстовского времени. Во время этих поездок Г.Мясников ни на минуту не расставался с альбомом. Он оставил сотни натурных набросков и рисунков Москвы, где можно было бы проводить съемку. Изучалась не только архитектура русского классицизма XVIII в., но и мелкая городская пластика, костюм, мебель, утварь – все, что могло как можно точнее воссоздать исторический колорит эпохи. Были тщательно изучены ранние иллюстрации к роману, гравюры, графика живопись, зарисовки художников и непосредственных участников событий. Художники располагали оригиналами архитектурных планов, подлинными картами, актами, приказами и прочими историческими документами. До начала съемок были подготовлены альбомы, воссоздающие эпоху великого романа. В них вошли портреты крупнейших политических и государственных деятелей, полководцев русской и французской армий, женские портреты того времени. Были подняты из архивов, изучены и пересняты все изобразительные материалы, касающиеся архитектуры, костюма и быта конца XVIII – начала XIXвв. Постоянное обращение к роману Толстого стало альфой и омегой для создателей фильма.

Благодаря основательному насыщению материалом эпохи художник мог быстрее и точнее «увидеть» материальную среду будущего фильма. Кроме того, такой серьезный подготовительный период заложил основы кинематографической реконструкции Москвы 1812 года без исторической грязи, что выгодно отличает фильм Бондарчука от других экранизаций романа, как отечественных, так и зарубежных. Г.Мясников отмечал, что ценность собранного материала намного

превышала возможность его использования в том или ином объекте[108]. Однако, он не сожалел об этом, ибо верил в то, что художник кино не должен просто копировать материальную среду. Его задача – творчески переработать собранный материал и воссоздать или, как он говорил, «сочинить» обстановку показываемой в фильме эпохи. Суть такого «сочинительства» - создать концентрированный образ материальной среды, при этом оставаться лаконичным в использовании изобразительных средств. «В показе среды, - писал он, - художник стремится раскрыть самое характерное и существенное, добиваясь, чтобы «факт жизни» стал «фактом искусства»[109].

За подготовительным периодом последовала эскизная разработка кинопроизведения. В тесном контакте с режиссером и операторами определялся художественно-образный строй фильма, шел поиск изобразительного стиля, цветотонального решения основных объектов. Основой поисков архитектурного решения декораций стал по общему решению не ампир, а русский классицизм (Баженов, Казаков в Москве, Кваренги, Ринальди, Камерон, Брен в Петербурге). Было запланировано постройка 80 декораций – в том числе и огромной натурной декорации «Москва 1812 года». (Илл.56)

Эскизная разработка художника кинофильма предполагает эскизы декораций, пейзажей, панорам, сцен, монтажных переходов, костюма, грима, мебели, реквизита, драпировок, комбинированных съемок, титров и надписей. К «Войне и миру» было сделано великое множество эскизов всеми художниками. Вклад Г.Мясникова отличался тем, что он помимо эскизов делал последующую раскадровку ключевых сцен постановочного сценария для конкретизации образа материальной среды в каждом конкретном кадре и уточнения динамики цвета, света и силуэта изобразительного ряда кинопроизведения. (Илл.57) Он также работал через макетирование самых сложных декорационных комплексов в павильоне и на натуре,

---

[108] Из дневника художника Г.Мясникова

[109] Г.А.Мясников. Мастерство художника кино. – М.,1965. – С.11

совершенствуя непосредственно в трехмерном пространстве будущие декорации. За созданием эскизов и макетов следовала технологическая разработка декораций, включающая создание габаритных чертежей, описание работ, составление смет. Все эти документы и материалы передавались художником в архитектурное бюро и производственные мастерские киностудии для архитектурной разработки чертежей и непосредственного производства декораций и реквизита.

В связи с постановкой грандиозной национальной киноэпопеи киностудия «Мосфильм» осваивала новые материалы и технологии: стеклопластики, моделиты, сополимеры АСТ-1, формопласты, вакуумное литье и штамповку. Проводились экспериментальные работы по формовке изделий из эластичных полихлорвиниловых пленок, облегчающих монтаж на сложных по рельефу декорационных поверхностях[110]. Краснодеревщики «Мосфильма» заготовили 800 $м^2$ паркета, из которого можно было собрать более десяти различных по рисунку и фактуре полов, который в дальнейшем не раз использовались при кинопостановках. То, с чем не мог справиться производственный комплекс киностудии, заказывалось на предприятиях страны и за рубежом. Так, по рисункам XVIII в. на Ломоносовском фарфоровом заводе был изготовлен большой обеденный сервиз, а чешская фирма «Яблонекс» с изумительным искусством изготовила женские украшения по музейным образцам того времени. Впечатление достоверности поддерживалось также подлинными, нередко уникальными предметами обстановки в декорациях. Например, в кабинете князя Болконского — старинный токарный станок красного дерева, золотой чернильный прибор из Оружейной палаты, секретер из дворца-музея в Останкино и многое другое. «Вообще все, что можно было достать подлинного, - писал Г.Мясников в своем дневнике, - … мы доставали: стулья, диваны, кресла, люстры, бра, канделябры, скульптуры, картины — из музеев и частных собраний»[111].

---

[110] См. подробнее: Г.Мясников. Как создавались декорации для фильма «Война и мир» // Техника кино и телевидения. 1967. №3. С.34-40

[111] Из дневника художника Г.Мясникова

(Илл.59)

Достоверность реконструкции Москвы была поддержана натурными съемками в столице с показом ее символов – храма Василия Блаженного, Кремля, монастырей, церквей, узнаваемых зданий московского классицизма. Более половины объектов старой Москвы снималось на натуре. Всего в Москве было определено 23 места для натурной съемки. Умелая достройка и гримировка примет современного города, качественные натурные декорации и продуманные комбинированные съемки незаметно погружали зрителя в среду усадебной Москвы самого начала XIX столетия. Сохранившиеся в семейном архиве многочисленные схемы, зарисовки, записки, списки, сметы, планы декорационных работ, а также подробный дневник, который Геннадий Мясников вел на протяжении всей своей работы, позволяют детально восстановить историю съемок такого непростого объекта как историческая Москва в кинокартине «Война и мир». Относительно небольшой метраж приходилось снимать в разных местах, о чем никак невозможно догадаться без покадрового плана Г.Мясникова, в котором указаны номер кадра, его тип, метраж, наименование сцены и место съемки.

В течение четырех лет в разных концах Москвы – в Кремле, на Красной площади, у Новодевичьего и Высокопетровского монастырей, у Первой градской больницы, в Лефортово, Измайлово, Зарядье и в других местах снимали натурные сцены. Фасад и двор дома Ростовых на Поварской снимался по улице Малая Никитская 12 в особняке классического стиля, построенном в середине XVIII в. У подъезда к дому был снят эпизод проезда Карагиных, въезжавших во двор – 1-я серия, кадр №54, общий план, 4 метра. (Четыре метра длятся на экране менее 10 секунд). Для съемки этого эпизода были произведены следующие декорационные работы: «построено крыльцо, доделана решетка, установлены вазы на столбах ворот и ограды. Кроме того, декорированы столбы ворот щитами, отведены из кадра провода, установлена на крыше труба, перекрывшая металлическую стойку с

изоляторами и проводами. Засыпаны землей дорожки двора, их края декорированы дерном. Так же засыпана землей улица и декорирован бутафорскими плитами тротуар. Для того чтобы фасад дома лучше просматривался, пришлось часть веток развесистых деревьев оттянуть веревками и частично даже подрубить»[112]. (Илл.55) В Кремле натуру «гримировали», прикрывая более поздние постройки подлинной каретой или торговой лавкой. Рубиновые звезды Кремля или исключали из кадра, или замещали подвешенным на консоли бронзовым двуглавым орлом путем перспективного совмещения в одну экспозицию. Наполеона в Кремле снимали с большой выдумкой и с использованием более сложных комбинированных съемок в несколько экспозиций. (Илл.58) На Красной площади со стороны Каменного моста удалось так ловко вписать декорацию, что она смогла закрыть здание ГУМа, парковку экскурсионных автобусов у стен Кремля и другие признаки современного города, не перекрыв собой движения городского транспорта. Снимались такие кадры со статической точки. (Илл.54)

Проезд Николая Ростова по зимней Москве 1805 года снимался с движения, но зато в пяти местах! Въезжала тройка в город через Дорогомиловскую заставу, которая была построена в Нескучном саду на пустыре за старым зданием Академии наук. Дальше шел кадр из района Новоспасского монастыря, затем сани лихо поворачивали перед казаковским зданием Голицынского корпуса Первой градской и через проезд по Гончарной улице с ее живописнейшим храмом Успения Богородицы подпадали к дому Ростовых на Малой Никитской. Несмотря на топографический калейдоскоп и разнообразие декорационных достроек эпизод смотрится на одном дыхании. Он был выстроен и реализовал на экране не только по найденным художником точкам натурной съемки, но и по цвету. Цветовая экспликация Мясникова по эпизоду «Возвращение Николая Ростова в Москву» (Илл.54) демонстрирует движение цвета от искристо-белого к темно синему (путь Николая с

[112] Из дневника художника Г.Мясникова

европейского театра войны 1805 года домой по заснеженным полям России), проезд по вечерней Москве, теплый золотистый свет родного дома – все задумки художника работали на драматургию эпизода, и наилучшим образом выражали чувства героя к своей семье и к своему любимому городу. Этот эпизод – одно из самых точных попаданий в образ и мысль Толстого. Тут нет закадрового текста, как во многих других местах фильма, но если после просмотра перечесть у Толстого то, что думал Николай Ростов по дороге домой, то возникает ощущение дежавю: кажется, что все уже было именно так и сказано с экрана.

Пожар Москвы 1812 г. также частично снимался на натуре: сцена расстрела москвичей, обвиненных в поджоге столицы, – у стен Новодевичьего монастыря, сцена мародерства французов в Каретном ряду – в Высокопетровском монастыре в центре Москвы. Высокопетровский монастырь в годы съемки фильма как раз реставрировался и выглядел так, как нужно: кое-что было восстановлено, многое полуразрушено. Пиротехнические эффекты, дым, отсветы пожара создали требуемую атмосферу. Первый план был подкопчен и декорирован реквизитом. Во дворе установлены кареты. Французы грабили монастырь, тащили церковную утварь, увозили кареты. Вся сцена снималась непрерывной панорамой с крана. В прилегающем к монастырю Крапивенском переулке одновременно снимался кадр прохода пленных, среди которых находился арестованный Пьер. Здесь же с обратной точки была снята первая экспозиция комбинированного кадра, второй экспозицией которого стал горящий макет Москвы.

Тем не менее, натурных достроек в реальной Москве для съемок пожара и разрушений 1812 года, даже с привлечением комбинированных съемок, было явно недостаточно. В итоге после упорных поисков художники нашли подходящее место в 16 км от Волоколамска у села Теряево для постройки самого крупного на тот момент в советской кинематографии натурного декорационного комплекса – «Москва 1812 года». Декорация создавала концентрированный образ Москвы до

пожара 1812 года. Она включала в себя собирательный образ московской улицы – Садовую – с многочисленными домами, некоторые из которых превышали 15 метров и представляли лучшие образцы московского классицизма. Там были организованы перекрестки, разбиты скверы, поставлены решетки, заборы и другие сооружения, типичные для московской городской застройки XVIII века. В центре высилась Сухарева башня из красного кирпича без верхней части – 29 метров в высоту, – которая с обратной точки съемки была древним белокаменным собором. То есть в планировке декорации было заложено как минимум два очень общих плана, разных по архитектуре. При полном показе Сухаревой башни ее верхушка дорисовывалась на стекле и перекрывала купол собора. Архитектурный ансамбль Иосифо-Волоколамского монастыря, сформировавшийся в XV-XVII вв., работал как фон построенной декорации. (Илл.56) По соседству с декорацией вырос макетный уголок Москвы, созданный для съемки комбинированных кадров. В процессе строительства изобретались новые конструктивные решения сооружения декораций и активно применялись новые технологии и материалы. Опыт декорационного строительства на кинокартине «Война и мир» в дальнейшем успешно применялся при создании таких фильмов, как «Анна Каренина», «Братья Карамазовы» и другие[113].

Строительство началось в феврале 1966 года с расчистки площадки от снега. Было убрано и заменено подземным кабелем 5 км попадавшей в поле зрения кинокамеры воздушной электропроводки. Для обеспечения электроэнергией строительства декорации и съемки было проложено 300 метров высоковольтного кабеля, что позволило добиться необходимой мощности в 320 квт. Уже весной начались съемки – сначала снимались сцены возрождения Москвы после пожара. Комплексная декорация «Москва 1812 г.» в течение многих месяцев с честью выдерживала испытания на прочность. Ни ветры, ни дожди, ни солнце ее не только

[113] Г.А.Мясников. Советское кинодекорационное искусство (1958 – 1974)… С.45

не разрушили, но и не причинили ей сколько-нибудь заметного вреда. В четвертой серии киноэпопеи «Война и мир» именно ей выпала роль главного действующего лица – факт удивительный для кинодекорации. После масштабных массовок и игровых сцен ухода армии и населения она одна сыграла в кадре оставленную на милость завоевателя Москву, олицетворяя собой судьбу Москвы и судьбу всей России. Кадры пустой Москвы пронзительны по драматургии и исключительно правдоподобны. Но декорация была задумана для сцен ухода армии и населения из Москвы, вступления в город французов, грабежей и пожара. Поэтому в процессе съемки многие сооружения были намеренно деформированы, превращены в руины и обожжены, а в октябре 1966 г. преданы огню. (Илл.58) (Кстати, именно в октябре горела и настоящая Москва в 1812 г.) Съемкой общего плана пожара многострадальной Москвы и закончила свое существование декорация у Иосифо-Волоколамского монастыря.

В опыте проектирования и строительства колоссальной натурной декорации старой Москвы особенно проявился талант Мясникова как проектировщика и организатора. Ведь деятельность художника при создании пластического образа фильма в середине прошлого века не ограничивалась решением только эстетических задач – он работал в условиях реального производства со всеми его специфическими особенностями и сложностями. При постановке фильма неизбежно возникали трудности, связанные с реализацией замысла, постройкой и отделкой декораций, их обстановкой, подбором мебели, реквизита, изготовлением костюмов, пластической организации натуры и т.д. Все это непосредственно входило в круг обязанностей и постоянных забот художника. Ему приходилось думать о производственных и технологических процессах, о сроках, сметах, строительных материалах, фактурах и прочем. В этом заключалась другая - производственная - сторона профессии художника-постановщика, т.е. в нашем современном понимании профессии художника-проектировщика или дизайнера.

Особое внимание заслуживает костюм в кинокартине «Война и мир» 1965-67 гг. К костюму был применен точно такой же подход, как и к декорациям и реквизиту. Костюм создавался на основе исторических образцов и рисунков, в том числе и знаменитых иллюстраций художника М.Башилова, выполненных еще при жизни Л.Толстого с учетом его указаний. В создании военного костюма и мизансцен неоценимую помощь оказали рисунки немецких художников Адама и Фабер-дю-Фора, которые участвовали в походе Наполеона в составе французской армии и делали зарисовки баталий, походных маршей, привалов, военачальников и солдат, обмундирования и экипировки. В начале XIX века в гражданской одежде был в моде стиль ампир, который в честь законодательницы мод жены Наполеона называли «стилем императрицы Жозефины». Платья были скроены по аналогии с античными хитонами и напоминали рубашки, собранные в мягкой драпировке под грудью. Характерными признаками платья ампир являются завышенная линия талии, рукава-фонарик, часто длинный подол со складками, переходящий в шлейф. (Илл.60,61) Костюмы шили в мастерских киностудии «Мосфильм» и Большого театра. В ряде случаев отказывались от современных методов кроя и использовали старинные лекала, поскольку способ кроя влиял на то, как костюм сидел на фигуре. Адаптация кроя была не единственной проблемой в реконструкции старинных фасонов. У мастеров отсутствовали материалы, которые вели бы себя так же, как ткани начала XIX века. В исторической реконструкции текстиля для музея используется то же сырье, и те же ткацкие устройства, которыми пользовались при создании оригиналов. Костюмы для кинокартины никак не могли создаваться по тому же принципу. Для киноэпопеи «Война и мир» было сшито 8 тысяч военных и штатских костюмов. Костюмы в фильме представляли собой стилизацию исторического костюма, при этом они демонстрировали отличительные черты стиля, обеспечивали стилистическое единство по костюму в рамках кинокартины, хорошо сочетались с декорациями и отлично сидели на всех актерах без исключения.

Костюмы отечественной кинокартины были концентрированным выражением эпохи, а не механическими копиями. Но художественная стилизация исторических образцов – лишь одна сторона той громадной работы, которую проделали главный художник по костюмам М.Чиковани и художники по военным костюмам В.Вавра и Н.Бузина. Вместе с художником-постановщиком Г.Мясниковым они были соавторами цветовой партитуры и видел свою основную задачу в выражении драматургии через костюм. На первом балу Наташи нет ни одного чисто белого или черного костюма, которые могли бы выбиться из общего колорита из-за эффектов освещение. На кадре Платье Элен на илл.60 кажется черным из-за качества картинки после цифровой реставрации, но на самом деле оно темно-синее, что видно на фотографии из музея на илл.61. Перед общим планом декорации первого бала Наташи, который по партитуре был цветовым ударом, художники обеспечили разгрузку цветового зрения, уйдя по возможности в монохромные тона. Как уже говорилось, белая мраморная лестница, идущая к бальному залу, лишена красной ковровой дорожки. Сцена перед балом также максимально насыщена белым цветом – всю женскую половину семьи Ростовых художники одели в белые (точнее, светлые) бальные платья, все служанки, помогавшие им, носили белые фартуки и чепцы. Сохранился эскиз Чиковни, выражающий цветовую стратегию художников в данном эпизоде. (Илл.62)

Современные экранизации романа Толстого демонстрируют чрезвычайно распространенное пренебрежительное отношение к экранному воплощению исторического костюма. В телесериале BBC 2016 года, например, исторический костюм начал XIX века отсутствует. Вместо него наблюдается смешение стилей: модерн 1900-х гг. и использование моделей современных популярных дизайнеров, а также излишнее увлечение декором и реализация стереотипных представлений о русском национальном костюме (кокошник, меховая шапка, валенки, сарафан). (Илл.63) К сожалению, в телесериале BBC, имеющем, безусловно, свои достоинства,

присутствует и еще одна характерная для кинокостюма погрешность – военная форма героев даже после боевых действий и долгих переходов выглядит безупречно новой и чистой. А между тем «обжитой» костюм и «обжитой» интерьер являются важнейшими показателями подлинности среды и элементами драматургии фильма. Режиссер Довженко в декорационном объекте «Старый дом Мичурина» требовал от своих художников сделать так, чтобы, войдя в декорацию, он мог почувствовать, что Мичурин прожил в этом доме 30 лет. Таким образом, процесс «обживания» выливался не только в придание признаков старения и изношенности новенькой декорации, а в адресный отбор таких примет времени, которые могли появиться только в доме Мичурина. В отечественной экранизации романа «Война и мир» художники тщательно следили за тем, чтобы облик всех элементов декорационного комплекса передавал биографию персонажей и соответствовал обстоятельствам действия. Мясников вспоминает, как ему самому пришлось заняться «обживанием» костюмов переднепланных персонажей в экспедиции, поскольку ассистенты не решались портить добро: «Мы с декоратором в течение 2—3 часов перед съемкой, непосредственно на исполнителях, «обживали» их костюмы: безжалостно прожигали наиболее заметные места, «старили» ткань сажей, масляной краской с олифой и т. п. В итоге 30 «французов» имели такой жалкий вид, что невозможно было на них смотреть без содрогания»[114]. (Илл.64)

Мясников считал, что передать в костюме общий колорит эпохи не самое трудное. Гораздо труднее передать, а, вернее, создать, по его выражению, «индивидуальный колорит», который поможет актеру в создании образа. Костюм в кино, как один из важнейших элементов в создании образа актером, является внешней характеристикой изображаемого персонажа и средством воздействия на зрителя. Если актер создает образ героя словом и жестом, то художник по костюму создает его цветом и кроем. Весьма показательно в этом отношении письмо

[114] Там же. С.37.

Эйзенштейна артисту Штрауху, который обратился к режиссеру за советом в поисках внешнего облика сыщика в фильме «Приведение, которое не возвращается»: «1. Очки надо носить плотно к глазам. Не так: (рисунок), а так (рисунок). 2. Галстук не годится – бутафория. Нужно очень мелко и в цветах, мало друг от друга отличных, – серо-коричневое сочетание. 3. Плохо сделан пиджак. Тянет и отстают нижние фалды. Проймы неверно. Материал годен больше на клеш. Чтобы был бочкой (сходился бы книзу), нужен люстрин мягче пли пропустить этот пиджак через «грохот с опилками». Мочить, мять и топтать, как коноплю в Пензенской губернии. Отвороты не лежат (лацкан), а он должен не только лежать, но быть примусленным и примасленным к пиджаку. В карманах поноси булыжники пару дней, чтобы получилось: (рисунок) обвислость, как мешки под глазами (помнишь одно время у Шкловского – подглазники). 4. Воротник не виден. Надо в легкую светлую полосочку (рисунок). Галстук тоже помочалить. 5. Штаны – не по материалу фасон. Широки книзу, что плохо при полоске. Еще вижу – бутафорски вшит рукав. 6. Нехорошо – Янингсовская кепка – твое знаменитое увлечение. Шляпа лучше, но надо вдавить больше на голову. И, может быть, немного темнее...»[115]. «Обживание» костюма в письме режиссера играет ведущую роль в превращении костюма в образ. Также необыкновенно поучительны комментарии Эйзенштейна своим ученикам по поводу выполнения конкретного задания по костюму. Он говорит о том, что привычное поведение героини нужно предопределить костюмом, учитывая ее физические параметры: «Тут в самом фасоне должна быть какая-то «способность метаться»… Мы сделаем верх ее фигуры в обтяжку (она ведь худощава). Проступит ее худая спина. Выделяются ее острые лопатки»[116].

Следовательно, если исторический костюм не связан с образом героя, то задача художника не выполнена. Для создания кинематографического образа еще

---

[115] Эйзенштейн в воспоминаниях современников. – М.: Искусство, 1974. – С.69-70.
[116] Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6 т. Т.4. – М.: Искусство, 1966. – С.394.

недостаточно археологически точного воссоздания костюма той или иной исторической эпохи, хотя сама по себе верность деталей не противоречит его образному воспроизведению. Степень стилизации исторического костюма может быть различной. От исторической достоверности «Войны и мира» Бондарчука до символической условности «Александра Невского» Эйзенштейна. Блестящим примером удачного решения костюма конкретной исторической эпохи для глубокого раскрытия образа является фильм С. Эйзенштейна «Иван Грозный». В него внесла огромный труд художник по костюмам Л. Наумова. Пример успешного стилизованного костюма также продемонстрировал художник по костюму Н.Альтман, который, по словам режиссера Г.Козинцева, создал облик действующих лиц фильма «Дон Кихот» (1957). Костюмы были лишь частью труда художника. Он помогал артистам выявить суть образов. Психология человека интересовала его больше, чем покрой платья старинной Испании. Также выдающихся успехов добился художник по костюмам Л. Вирсаладзе в еще одном фильме Г.Козинцева «Король Лир» (1970). Его искусство вышло за рамки простого создания костюма – он создавал не костюмы, а целые ансамбли, облики миров трагедии. Эскизов почти не было. Ничего не делалось вне живого человека, характера, мысли, заключенной в образе. Ему удалось добиться реальности исторического мира, начисто лишенного всего костюмно-исторического.

Специалист по костюму В.Кузнецова считает, что художник имеет право на любую историческую неточность, если за этим стоит его убедительная концепция. Неточность в костюме воспринимается как ошибка, только если она не имеет достаточного образно-смыслового обоснования. И наоборот, сильно стилизованный и даже «фантастический с точки зрения археологической достоверности костюм может быть принят нами как художественно убедительный»[117].

Создание на экране реалистически достоверного костюма не менее тяжелая

---

[117] Кузнецова В. Костюм на экране. – Л.: Искусство, 1975. – С.48.

задача, чем условно-стилизованного. Воспроизводя в фильме ту или иную эпоху, художник не должен терять чувства меры в нагрузке костюма историческими деталями, чтобы не заслонить образ героя. Но это обстоятельство учитывается не всегда, поэтому в некоторых исторических фильмах костюм довлеет над персонажем и не помогает игре актера. Тем не менее, зрителя привлекает внешняя нарядность зрелища, возможность познакомиться с жизнью, одеждой и поступками людей прошлого. Кинофильмы с достоверной исторической средой всегда имеют своих поклонников.

Важнейшей задачей искусства костюма является организация его взаимодействия с другими элементами кинодекорационного комплекса. Мясников пишет о том, что каждый художник по-своему решает стоящие перед ним задачи. Одни следуют точному воспроизведению исторического костюма, копируя до мельчайших подробностей все особенности моды прошедшего времени. Другие стремятся переосмыслить исторический материал, создавая обобщенный образ внешнего облика персонажей с сохранением в нем характерных признаков эпохи. Иногда идут по пути контрастного сопоставления костюма с окружающей средой, когда обобщенный силуэт костюма без лишних подробностей взаимодействует с достоверным воспроизведением обстановки. Или, наоборот, «музейный» вычурный костюм соотнесен с упрощенной декорацией. Большую роль здесь играет не только силуэт, линия кроя в костюме, но и его цветовое и светотональное сочетание с декорационной средой[118]. Изобразительное соответствие костюма и декорации во многом зависит от характера освещения, мизансцены, трактовки эпизода и общих задач постановки. Но самое главное, от чего прежде всего зависит плодотворность решения задачи художника, это – драматургическое своеобразие произведения, его жанр и тематика, а также видение этой драматургии основными создателями картины – режиссером, оператором и художником.

[118] Мясников Г.А. Из истории советского кинодекорационного искусства (1931-1945)… С.19.

Обычно в оценке фильма и простые зрители, и кинокритики не обращают внимания на работу художника-постановщика. А о декорациях и костюмах киноэпопеи «Война и мир» заговорили сразу же после показа первых двух серий на Московском международном кинофестивале в 1965 г. и демонстрациях в Каннах и Париже. Знаменитый французский режиссер Клод Отан-Лара, восхищенный батальными сценами киноэпопеи «Война и мир», обратил особое внимание на работу художников: "Не менее важной для создания картины была колоссальная работа художников, декораторов и всей студии. Великолепные декорации, беспрерывно сменяющие друг друга, выполнены с отменным вкусом, изобретательностью и истинным размахом…"[119] Известный парижский кинокритик Жан Дивуар в 1967 г. писал: «Изумительно подобранные декорации и реквизит подкрепляют драматургию фильма, создавая правдоподобную среду, которая не имеет ничего общего с тем историческим маскарадом, который производят повсюду»[120]. «Никогда ещё батальные сцены не были так хорошо сняты; никогда ещё солдаты не были так хорошо, по-человечески одеты»[121], – вторит ему парижская газета «Аврора». Французские зрители оценили целостность художественного образа фильма: «Изобразительный ряд являет собой собрание образов, которые не перестают удивлять. Кадр за кадром. Я хочу сказать, что нет ни одной неоправданной или лишней детали, что каждый эпизод способствует красоте целого»[122]. Очень много похвал прозвучало по поводу цветового решения фильма, «внутреннего чувства цвета» у создателей фильма. А художественную выразительность постановки французская пресса сравнивала с полотнами Гойи и Рембранта[123]. Жан Рошеро подвел итог: «Десять лет назад американец Кинг Видор

---

[119] Отан-Лара К. Дух эпохи// Искусство кино. М., 1965. № 9, с.III
[120] Jean d’Ivoire. Borodino// Telerama 04.05.1967
[121] Monange Robert. «Guerre et Paix» au Kinopanorama // L’Aurore. — 29.04.1966.
[122] Chauvet Louis. Guerre et paix (Natacha) // Le Figaro. — 26.11.1966.
[123] Robert Monange. Guerre et Paix// L’Aurore 29.04.1966; Louis Chauveet. Guerre et Paix//Le Figaro 26.11.1966; P.Marcabru. Guerre et Paix a la loupe// 25.04.1966

при поддержке Марио Солдати и финансировании итальянца Карло Понти снял в Югославии свою версию «Войны и мира», которую мы в то время посчитали вполне удовлетворительной. Образы, созданные Одри Хепбёрн, Генри Фондой и Мелом Феррером, казались нам идеальными образами Наташи, Пьера и Андрея… Просмотр первой серии гигантского русского фильма Сергея Бондарчука "Война и мир" заставил меня признать, что Голливуду лучше интересоваться исключительно вестернами и своей гражданской войной. Ибо заморский подарок, который Советы поднесли Кингу Видору на 10-летие его фильма, … — это шедевр, который вас оглушает, изумляет, ошеломляет и заставляет трепетать от восхищения». Среди прочих похвал кинокритик говорил о том, что в фильме удалось соединить искусство и жизнь, и что впервые со времен выхода на экран кинокартины «Унесённые ветром» (1939) «кинематограф и литература изумительно соединились»[124].

Выводы к главе III

Период 1946-1991 гг. характеризует приходом в кино важнейших нововведений в области цвета и проекции. Первыми фильмами, воплотившими нововведения на экране, были «Каменный цветок» (1946) – первый цветной игровой фильм на трехслойной эмульсионной пленке, «Илья Муромец» (1956) – первый цветной игровой широкоэкранный фильм и «Повесть пламенных лет» (1960) – первый цветной игровой широкоформатный фильм. Цвет и формат остро поставили вопрос света в экранном произведении. Из-за низкого качества цветной пленки технические специалисты рекомендовали полностью отказаться от контрового света и преимущественно использовать рассеянный свет. Аналогичная ситуация наблюдается в современном цифровом кино, использующем технологии хромакей. Большой экран широкоэкранного и широкоформатного фильма ставил целый ряд

---

[124] Rochereau Jean. Guerre et paix // La Croix. — 07.05.1966.

проблем: направление внимания зрителя с помощью света, цвета, графики и организации материальной среды; сложность компоновки вертикальных композиций и камерных помещений; замедление монтажных ритмов и ограничение крупных планов. Первый советские цветные фильмы успешно решали большинство возникающих проблем. Несмотря на то, что они снимались на очень сложную, капризную низкочувствительную пленку и качество их цвета частично утрачено, они до сих пор не потеряли своей визуальной привлекательности, поскольку в них тщательно продумывался весь изобразительный ряд от цветовой концепции и света до мельчайших деталей костюма и реквизита. К 1960 г. сформировался кинодекорационный комплекс, в рамках которого решались комплексы изобразительных задач художником-постановщиком в тесном содружестве с разросшимся художественным цехом, находящимся в его подчинении, и, разумеется, оператором и режиссером.

Важную роль в развитии кинодекорационного комплекса сыграла теория художественной режиссуры художника-постановщика киностудии «Мосфильм» и преподавателя ВГИКа (с 1943 по 1989 г.) Геннадия Мясникова. Цветовая партитура кинофильма – одна из центральных идей художника, которую он реализовывал в своих фильмах. Мясников работал только в цветных фильмах и придавал цветовой режиссуре, как он называл работу над цветом в фильме, большое значение. Он считал, что цвет в фильме не может быть случайным, а должен раскрывать его драматургическое содержание. Цветовая партитура содержит концепцию колорита, привязку цвета к драматургии и организацию течения цвета в масштабах всего фильма. Она предусматривает обращение к достижениям мировой живописи и способы их воплощения в динамической кинематографической композиции.

Вторая важная идея художественной режиссуры Г.Мясникова – декорационная режиссура, с помощью которой художник мог организовать невербальное общение со зрителем через элементы предметно-пространственной среды: декорацию,

предмет, костюм. Для декорационных решений Мясникова характерна простота в сочетании с тонкой поэтичностью. Определяя образный характер обстановки действия, он нередко «очеловечивал» предметы, налагая на них отпечаток жизни и занятий их владельца. В ходе работы в кино художник приобрел режиссерское видение фильма и овладел умением переводить сложные словесные образы высокого уровня обобщения на визуальный язык. При организации каждого кадра он учитывал не только основную, но и обратную, верхнюю, нижнюю и другие точки съемки, с которых наиболее полно выявлялись характерные особенности действия в данной материальной среде. При съемке с движения множественность точек видения аппарата суммировалась им в динамическую композицию изображения. При этом удавалось избежать нежелательных перспективных искажений, а все ракурсы оправдать с художественной и смысловой точек зрения. Декорации Мясникова отличались инновационным характером. Он стал автором уникальных встроенных декораций и множества других трансформируемых комплексных декораций, для проектирования которых активно использовал метод макетирования.

Кинодекорационный комплекс Мясникова представлял собой изобразительную форму, включающую также композиционное решение, ритм, тон, колорит, внешний облик персонажей, декорационную среду, и, самое главное, содержательный, идейный смысл изображения на экране. Вместе с музыкально-звуковым построением кинокартины он составлял органический сплав единого кинематографического зрелища. Для достижения этой синтетической целостности кинофильма необходимо было органическое творческое единство постановочного коллектива.

Четырехсерийная киноэпопея «Война и мир» (1965-67) стала вершиной советского кинодекорационного искусства. В ней воплотился 20-летний опыт совместной работы художников Г.Мясникова и М.Богданова в цветных и широкоэкранных фильмах. Она принесла стране первого «Оскара» как лучший

фильм на иностранном языке и первую и пока единственную профессиональную номинацию на «Оскара», которая была присуждена за работу художников. Кинокартина выработала устойчивый декорационный стиль, который заметен в отечественных исторических фильмах и экранизациях конца 1960-х – 1980-х гг. и оказала влияние на решение вопросов материальной среды в более поздних зарубежных экранизациях знаменитого романа. Этот стиль характеризовался реалистически достоверным рисунком исторической ткани кинофильма в сочетании с образностью персонажей и окружающей среды.

Проблема подлинности в кино затрагивает вопрос природы киноизображения. Отказаться от звука (как это сделали постановщики блестящего современного немого фильма «Артист» в 2011 г.), от исторической костюмированной драмы (как это рекомендовал Андре Базен) или принять тот факт, что кино по уровню условности гораздо ближе к театру, чем это хотелось доказать теоретикам и энтузиастам кино на ранних этапах его самоопределения как отдельного вида искусства. Исторический фильм (образы прошлого) и особенно экранизация литературной классики (образы прошлого, переданные через призму творческого вымысла писателей), казалось бы, противоречат самой фотографической природе кино, но на практике не сходят с экранов с момента его зарождения. В последние десятилетия наблюдается бум экранизаций классической литературы, в том числе и русской. Решение парадокса Родченко предложил еще в 1927 году, заметив, что на экране все должно быть как будто настоящим, а на самом деле все условно. Критерий такой условности определил Мясников в своей трактовке кинодекорационного комплекса, системообразующим компонентом которого является драматургия.

Принцип подлинности в кино наилучшим образом решается умелым использованием объектов шестого круга предложенной во второй главе концентрической модели предметно-пространственной среды кинофильма.

Наибольшую сложность он представляет в историческом и фантастическом фильмах. Шестой круг называется «экстерьер или натура» и является естественной природной или архитектурной средой, выбранной местом киносъемки. Натура способствует усилению эффекта достоверности, но не может существовать отдельно от изобразительного ряда кинофильма. Она должна быть органически связана с павильонными декорациями интерьеров. Современные экранизации благодаря технологическому прогрессу в области съемки часто обращаются к подлинным интерьерам, чтобы решить проблему соответствия пятого и шестого кругов. Однако не всегда использование подлинного интерьера создает на экране желаемый драматургический образ. Отечественная кинокартина «Война и мир» решила проблему воссоздания исторической натурной и интерьерной среды на высоком художественно-изобразительном уровне. Съемки проводились на натуре в Москве и Ленинграде, в Подмосковье, в предгорьях Карпат и в районе Доргобужа, где снималась центральная батальная сцена – Бородинское сражение. Натурные съемки и в современной городской среде, и на природных локациях требовали декорирования примет времени и использования комбинированных приемов. В натурных и павильонных декорациях широко использовались настоящие вещи, мебель и другой реквизит. Однако если образ на экране не формировался, то от подлинных вещей отказывались. Создавался реквизит и костюмы, художники и проектировщики которых вдохновлялись подлинными историческими образцами. Фильм нравился и продолжает нравиться зрителям благодаря достоверности изобразительного ряда. Однако неверным было бы полагать, что материальная среда фильма оказывает воздействие на зрителя лишь из-за своей исторической подлинности. Мясников считал, что главное – это «угадать» декорацию в ее глубинных жизненных особенностях, связанных с характером событий, образами людей и драматургической задачей. Он разделял точку зрения великого русского рисовальщика Чистякова о том, что «когда только точь в точь – тогда и непохоже».

И был солидарен с известным высказыванием Бальзака: «Задача искусства не в том, чтобы копировать природу, но чтобы ее выражать»[125]. Приверженность художника кино к подлинным вещам, фактографичности и точному жизнеподобию ограничивала его творческий диапазон. Когда он видел свою задачу лишь в скрупулезном воспроизведении, реконструкции предметного мира без творческого отбора и обобщения, он из художника-постановщика, по словам Мясникова, превращался в художника-обстановщика. Логика художественного образа часто требовала отклонения от буквального следования историческим образцам. Уникальность кинодекорационного комплекса киноэпопеи «Война и мир» заключается в том, что создателям фильма удалось соединить исключительную историческую достоверность и художественный образ. Благодаря этим качествам лента Бондарчука вошла в обязательную фильмографию престижной киноакадемию в Гарварде (США) наравне с фильмами Е.Бауэра, А.Тарковского и русского авангарда.

[125] Бальзак. Собр. соч. в 24 т. – М.: 1960, т. 19. – С.82

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Сегодня кинематограф, как и в начале своего существования, продолжает бурно развиваться, впитывая новые технологии и изобретая все более совершенные приемы воздействия на зрителя. В 1945 году на праздновании 50-летия кино С.Эйзенштейн сказал такие слова: «Если бы мне кто-нибудь заказал плакат по случаю пятидесятилетия кинематографа, я нарисовал бы его приблизительно так. Я начертил бы большой круг диаметром примерно в метр. Этот круг изображал бы собою сыр. Слева от него я нарисовал бы маленькую мышь длиною в сантиметр. Около мыши я бы вырезал из тела большого круга маленький треугольничек – размером в четверть сантиметра. И перед носом мышки положил бы три маленьких осколка, постаравшись, чтобы общая сумма их размеров не превышала бы выхваченного из круга треугольничка. Поперек круга я написал бы: *Возможности кинематографа*. На теле мышки я написал бы: *Творческие усилия первых пятидесяти лет мирового кинематографа.* А под тремя осколочками написал бы: *Использованное*. Потом я раскланялся бы и попросил не понимать меня превратно»[126]. Эти слова актуальны и сегодня.

За 123 года своего существования кино пережило больше перемен, чем другие виды искусства за многие столетия. Но, хотя, на первый взгляд, изменения эти касались не столько творчества, сколько техники, конечными результатами всех нововведений оказывались результаты творческие. И звук, и цвет, и усовершенствования в области съемки и проекции в итоге позволили, с одной стороны, максимально усилить эмоциональное воздействие на зрителя, а с другой – дать художнику универсальный инструмент для наиболее точного воплощения своего замысла. И кино по своей синтетической природе более других искусств

[126] Эйзенштей С.М. Неравнодушная природа. – М.: Эйзенштейн-центр, 2004. – С.692.

«рассчитано» на достижение этой цели, так как оно обращено ко всей полноте ощущений зрителя. На нынешнем цифровом витке технологий оказалось особенно важным осмыслить художественно-изобразительные и практические достижения кино в области организации предметно-пространственной среды.

Первый этап развития отечественного кинодекорационного искусства (1908-1919) отмечен зарождением профессии художника кино, появлением многоплановой разомкнутой декорации и глубинной мизансцены. На *втором этапе* (1919-1946) казалось, что киноавангард отказался от декорации, но она вернулась вместе со звуком. Выдающиеся художники Евгений Бауэр и Владимир Егоров явились основателями отечественной школы кинодекорационного мастерства. Ее отличает многоплановость конструкций, богатство светотональных решений и образность предметно-пространственной среды. В 1930-е гг. началась дифференциация художественных профессий в кино, и произошло становление искусства художника комбинированной съемки – специалиста по особым приемам организации экранной среды. На *третьем этапе* (1946-1991) цвет и формат усилили значение художника в кино. Первые отечественные цветные фильмы доказали, что в кино можно с успехом использовать колористические достижения живописи, но не механически перенося их на экран, а подвергнув разложению и заново соединив в динамической монтажной композиции. Широкоэкранные и широкоформатные фильмы показали, каким образом художник может доступными ему средствами тонально-живописной выразительности направлять внимание зрителя путем графической организации материала и с помощью правильно найденного цветового акцента и подчинению ему других цветов. В лучших образцах отечественного кинодекорационного искусства многоплановое пространство декорационной среды раскрывалось и обогащалось на экране средствами осмысленного построения тональной гаммы и цветовых сочетаний с учетом таких свойств цвета, как одновременный контраст, выступающие и отступающие цвета, тяжелые и легкие цвета и т.д.

Художник кино Геннадий Мясников большое внимание уделял вопросам цвета на экране. Его теория цветовой режиссуры рассматривает ряд закономерностей в организации течения цвета по кинокартине и вооружает художника конкретными приемами по созданию цветовой партитуры фильмы. Она базируется на двух краеугольных положениях: на динамической природе цветовой композиции и на подчинении цветовой динамики колебаниям драматургического напряжения киноповествования. Точно так же и декорация у Мясникова является не только концентрированным выражением места и времени действия, но и образной характеристикой персонажа и даже больше – частью драматургии фильма. Она играет, как актер, на протяжении всего фильма. Широкий экран и формат с точки зрения таких кинематографистов как режиссер и художник А.Птушко, оператор Ф.Проворов и художник Г.Мясников значительно расширил художественно-изобразительные возможности кино. Мясников не без удовольствия констатировал, что декорации в широкоформатном фильме приобретают панорамный характер, и это позволяет насытить их выразительными деталями, характеризующими время, героев и настроение эпизода. При этом он неоднократно подчеркивал, что изображение на большом экране представляет собой такую изобразительную форму, которая включает в себя композиционное решение, ритм, тон, колорит, внешний облик персонажей, декорационную среду, и, самое главное, содержательный смысл и динамику экранного повествования, что вместе с музыкально-звуковым построением составляет органический сплав, единое кинематографическое зрелище. Воздействие на зрителя такого синтетического экранного произведения в силу задействования периферийного зрения повышается, что позволяет авторам точнее и выразительнее донести свою мысль с экрана.

Итак, концепция художественной режиссуры Мясникова, включающая в себя две больших части – цветовую партитуру и декорационную драматургию, определила *роль художника- постановщика в кино*. Данная концепция трактует

экранное поле как единую комплексную структуру, в которой нет места пассивному фону, а всегда присутствует активная, выразительная, драматически-насыщенная предметно-пространственная среда, во взаимодействии с которой актер реализует общие задачи своими средствами – с помощью слова и жеста. Ее отличительной чертой является то, что художник считается полноценным соавтором кинокартины, который при решении задач ее изобразительного ряда видит целое и исходит из законов синтетического киноязыка. Художник, следовательно, обладает полифоничностью видения в отдельно взятой сцене и в масштабе всего фильма, которое является залогом успешного решения им задач цветовой и декорационной режиссуры. Теория художественной режиссуры Мясникова опирается на *понятие кинодекорационного комплекса*, который сформировался в классический период советского киноискусства. Кинодекорационный комплекс советского кино представляет собой совокупность объектов кинодекорационного искусства, существенных факторов, влияющих на их проектирование и воплощение в материале и на экране, композиционные принципы их формирования, а также главный системообразующий компонент, который объединяет объекты, процессы и факторы комплекса в единое целое, имеющее общее предназначение, и отвечающее определённой общей цели. Объекты кинодекорационного комплекса в полной мере описываются универсальной *концентрической моделью элементов предметно-пространственной среды кинофильма* с центром в человеке. Семь расходящихся от актера концентрических кругов представляют собой грим, костюм, игровой реквизит, декорационный реквизит, интерьер, экстерьер (натура), и миры высокого уровня обобщения и фантазии. Факторами, определяющими их формирование, являются точка съемки, монтаж, мизансцена, звук, свет, цвет, фактура, формат. Кинодекорационный комплекс формируется на основе синтетической динамической изобразительно-монтажной композиции. Системообразующим компонентом комплекса является драматургия игрового фильма, понимаемая как согласованная

трактовка сценария фильма режиссером, оператором, художником, звукооператором и композитором. Кинодекорационный комплекс определяет изобразительную стилистику кинофильма. Его главным создателем в съемочном коллективе является художник-постановщик. Понятие кинодекорационного комплекса позволяет художнику-постановщику решать творческие задачи по разработке предметно-пространственной среды и цвета в масштабе всего фильма. Комплекс работ по художественной режиссуре кинофильма в их последовательности и взаимосвязи нашел отражение в схеме Г.Мясникова. (Илл.65) Схема Мясникова представляет интерес как технологическая карта деятельности художника-проектировщика в целом, и может применяться не только в экранных искусствах, но и в дизайне, мультимедиа и искусствоведении.

В силу специфики композиционных средств деятельность художника в кино отличается от любой другой художественной специальности живописца, графика, иллюстратора или театрального художника. Опыт отечественного кинодекорационного искусства XX века свидетельствует *о родстве этого рода творческой деятельности с проектной, дизайнерской деятельностью*, имеющей комплексный характер. Мастера кинодекорационного искусства были универсалами не только в своей области (умение спроектировать любые элементы материальной среды), но и благодаря использованию проектного подхода активно вторгались в области режиссерской (предложение мизансцены, определение подъемов и спадов в эмоциональном течении кинофильма во времени) и операторской деятельности (планирование цветосветовой среды фильма, организация динамически раскрывающегося пространства, определение точки съемки). В связи с усложнением кинодекорационного комплекса в период цветного кино потребовалось участие художника в финальной монтажно-тонировочной стадии создания фильма, хотя ранее он к монтажу не привлекался.

Специфика проектной деятельности художника кино заключается в том, что

воплощение замысла в материале является для него лишь промежуточным этапом. Результатом его деятельности, как и у всего постановочного коллектива, является экранное аудиовизуальное произведение. Отсюда вытекают особенности декорационного строительства и создания объектов предметно-пространственной среды в материале, так же как и особые приёмы организации игрового пространства. Благодаря своей профессиональной деятельности у художника кино вырабатываются востребованные в современную эпоху навыки *визуального мышления*: способность к переводу вербального образа в визуальный, гибкость пространственного воображения как в двухмерной, так и в трехмерной среде. Хороший художник-постановщик на стадии эскизной разработки фильма учитывает конкретные особенности материального воплощения своего проекта и предвидит результат проекции трехмерной материальной среды на плоский экран. Отсюда совпадение картинки эскизного проекта с итоговым экранным образом. Таким видением обладали многие отечественные кинохудожники XX века, в том числе выпускник Строгановского училища Владимир Егоров и выпускник первого набора художественного факультета ВГИКА Геннадий Мясников.

Среди эффективных *методов и средств работы* над предметно-пространственной средой фильма в отечественном кинодекорационном искусстве необходимо отметить *графическую разработку, цветовую партитуру, комплексную декорацию и пространственно-временную модель.* В.Егоров утвердил ставший обязательным в советском кино этап графической разработки декорационного комплекса кинокартины и отношение к эскизу художника как к проекту будущего фильма. Его влиянием и авторитетом объясняется тот факт, что среди художников-постановщиков в отечественном кино преобладают графики и живописцы в отличие от европейского и американского кино, в котором велика доля архитекторов. Г.Мясников разработал цветовую партитуру кинофильма, что положительно повлияло на качество цвета советских кинокартин. В период цветного

кинематографа получила свое развитие комплексная декорация, повысившая выразительность, съемочно-монтажные возможности и экономическую рентабельность кинодекорационного комплекса. Художники беспрецедентной по размаху постановки киноэпопеи «Война и мир» впервые разработали и успешно воплотили на экране несколько типов комплексных декораций. Важнейшим методом их проектирования стало модульное макетирование, предложенное С.Козловским еще в эпоху раннего кино. Пространственно-временная модель разрабатывалась на разных стадиях кинодекорационного искусства художниками Л.Кулешовым, А.Родченко, В.Егоровым, Г.Мясниковым и служила средством определения изобразительно-монтажного строя кинофильма.

Кинодекорационное искусство, так же как и любая другая проектная деятельность в нашей стране, является в первую очередь художественной специальностью, а не технической. На современном этапе развития кинематографа, когда на первый план в создании кинообраза всё больше выходит последний, заключительный этап его покадровой сборки, колоризации и форматирования, опыт отечественного кинодекорационного искусства представляется наиболее интересным. Художник-постановщик, выросший в недрах отечественного киноискусства, по праву претендующий на соавторство в создании кинофильма и берущий на себя ответственность за конечный результат, может оказаться именно той фигурой, в которой сегодня нуждается кино.

СПИСОК РИСУНКОВ

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. ПОНИЗОВАЯ ВОЛЬНИЦА («Стенька Разин») (1908)

   Сценарист: Василий Гончаров

   Режиссёр: Владимир Ромашков

   Оператор: Александр Дранков, Николай Козловский

   Ателье А.Дранкова

2. ДРАМА В ТАБОРЕ ПОДМОСКОВНЫХ ЦЫГАН (1908)

   Сценарист, режиссер и оператор: Владимир Сиверсен

   Т/д А.Ханжонков и Э.Ош

   Первая картина фирмы А.Ханжонкова; целиком снята на натуре.

   Фильм сохранился без надписей.

3. РУССКАЯ СВАДЬБА XVI СТОЛЕТИЯ (1909)

   Сценарист и режиссер: Василий Гончаров

   Оператор: Владимир Сиверсен

   Художник: В. Фестер (по сюжетам исторических полотен Константина Маковского)

   Т/д А.Ханжонков

4. РУСАЛКА (1910)

   Сценарист и режиссер: Василий Гончаров

   Оператор: Владимир Сиверсен

   Художник: В. Фестер

   Т/д А.Ханжонков

5. ПИКОВАЯ ДАМА (1910)

   Сценарист и режиссер: Петр Чардынин

   Оператор: Луи Форестье

Художник: В. Фестер

Т/д А.Ханжонков

Фильм сохранился без надписей.

6. ПРЕКРАСНАЯ ЛЮКАНИДА, ИЛИ ВОЙНА УСАЧЕЙ С РОГАЧАМИ (1910) – первый фильм с объемной (кукольной) мультипликацией.

Сценарист, режиссёр, художник и оператор: Владислав Старевич

Т/д А.Ханжонков

7. ОБОРОНА СЕВАСТОПОЛЯ (1911)

Сценарист и режиссер: Василий Гончаров и Александр Ханжонков

Оператор: Луи Форестье и Александр Рылло

Художник: В. Фестер

Т/д А.Ханжонков

8. 1812 ГОД (1912)

Режиссер: Василий Гончаров, Кай Гензен, Александр Уральский

Оператор: Жорж Мейер, Александр Левицкий, Луи Форестье, Александр Рылло, Федор Бремер и др.

Художник: Чеслав Сабинский, В. Фестер, и др.

АО «А.Ханжонков и К°» и Бр. Пате

9. МЕСТЬ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ОПЕРАТОРА (1912)

Сценарист, режиссёр, художник и оператор: Владислав Старевич

АО «А.Ханжонков и К°»

10. ДОМИК В КОЛОМНЕ (1913)

Режиссер: Петр Чардынин

Оператор: Владислав Старевич

Художник: Борис Михин

АО «А.Ханжонков и К°»

11. ДЯДЮШКИНА КВАРТИРА (1913)

Сценарист и режиссер: Петр Чардынин

Оператор: Федор Бремер

Художник: Борис Михин

АО «А.Ханжонков и Кº»

12. НОЧЬ ПЕРЕД РОЖДЕСТВОМ (1913)

Сценарист, режиссёр, художник и оператор: Владислав Старевич

АО «А.Ханжонков и Кº»

Фильм сохранился без надписей

13. ВОЦАРЕНИЕ ДОМА РОМАНОВЫХ (1613) (1913)

Режиссер: Василий Гончаров, Петр Чардынин

Оператор: Луи Форестье

Художник: Владислав Старевич

АО «А.Ханжонков и Кº»

14. ТРЕХСОТЛЕТИЕ ЦАРСТВОВАНИЯ ДОМА РОМАНОВЫХ (1613-1913) (1913)

Сценарист: Евгений Иванов

Режиссер: Александр Уральский и Николай Ларин

Оператор: Николай Козловский

Художник: Евгений Бауэр и И.Неменский (костюмы)

Т/д «А.Дранков и А.Талдыкин»

15. СУМЕРКИ ЖЕНСКОЙ ДУШИ (1913)

Сценарист: В.Демерт

Режиссер и художник: Евгений Бауэр

Оператор: Николай Козловский

Кинофабрика "Стар" (А. Ханжонков и Бр. Пате)

Фильм сохранился не полностью

16. ДИТЯ БОЛЬШОГО ГОРОДА (1914)

Режиссер и художник: Евгений Бауэр

Оператор: Борис Завелев

АО «А.Ханжонков и К^{o}»

Фильм сохранился не полностью, без надписей.

17. КРЕЙЦЕРОВА СОНАТА (1914)

«Русская Золотая серия»

Режиссер: Владимир Гардин

Оператор: Александр Левицкий

Художник: Борис Михин

Т/д «П. Тиман и Ф. Рейнгардт»

Фильм сохранился не полностью

18. НЕМЫЕ СВИДЕТЕЛИ (1914)

Сценарист: Александр Вознесенский

Режиссер и художник: Евгений Бауэр

АО «А.Ханжонков и К^{o}»

Фильм сохранился без надписей

19. ГРЁЗЫ («Обманутые мечты») (915)

Сценаристы: М. Басов, Валентин Туркин

Режиссер: Евгений Бауэр

Оператор: Борис Завелев

АО «А.Ханжонков и К^{o}»

Фильм сохранился без надписей

20. ДЕТИ ВЕКА (1915)

Сценарист: М.Михайлов

Режиссер:Евгений Бауэр

Оператор:Борис Завелев

АО «А.Ханжонков и К°»

Фильм сохранился без надписей

21. ПОСЛЕ СМЕРТИ («Тургеневские мотивы») (1915)

Сценарист и режиссер: Евгений Бауэр

Оператор: Борис Завелев

АО «А.Ханжонков и К°»

Фильм сохранился без надписей

22. ТЫСЯЧА ВТОРАЯ ХИТРОСТЬ (1915)

Режиссер: Евгений Бауэр

АО «А.Ханжонков и К°»

Фильм сохранился без надписей

23. ПОРТРЕТ ДОРИАНА ГРЕЯ (1915)

«Русская Золотая серия»

Режиссер: Всеволод Мейерхольд

Оператор: Александр Левицкий

Художник: Владимир Егоров

Т/д «П. Тиман и Ф. Рейнгардт»

Фильм не сохранился

24. ЖИЗНЬ ЗА ЖИЗНЬ (1916)

Сценарист и режиссер: Евгений Бауэр

Оператор: Борис Завелев

Художник: Алексей Уткин

По роману Жоржа Онэ «Серж Панин»

АО «А.Ханжонков и К°»

25. ПИКОВАЯ ДАМА (1916)

Сценарист и режиссер: Яков Протазанов

Оператор: Евгений Славинский

Художник: Владимир Баллюзек, С.Лилиенберг, В.Пшибытневский

Т-во «И.Ермольев»

26. УМИРАЮЩИЙ ЛЕБЕДЬ (1916)

Сценарист: Зоя Баранцевич

Режиссер: Евгений Бауэр

Оператор: Борис Завелев

АО «А.Ханжонков и К°»

27. РЕВОЛЮЦИОНЕР (1917)

Сценарист: Иван Перестиани

Режиссер: Евгений Бауэр

Оператор: Борис Завелев

АО «А.Ханжонков и К°»

Фильм сохранился не полностью, без надписей

28. НАБАТ (1917)

Сценарист и режиссер: Евгений Бауэр

Оператор: Борис Завелев

Художник: Лев Кулешов и Н.Белий

АО «А.Ханжонков и К°»

Фильм сохранился без надписей

29. ЗА СЧАСТЬЕМ (1917)

Сценарист: Н.Денницына

Режиссер: Евгений Бауэр

Оператор: Борис Завелев

Художник: Лев Кулешов

АО «А.Ханжонков и К°»

Фильм сохранился без надписей

30. КОРОЛЬ ПАРИЖА (1917)

Сценарист: Евгений Бауэр

Режиссер: Евгений Бауэр, Ольга Рахманова

Оператор: Борис Завелев

Художник: Лев Кулешов

АО «А.Ханжонков и К°»

Фильм сохранился без надписей

31. КУЛИСЫ ЭКРАНА (1917)

Сценарист и режиссер: Георгий Азагаров [?]

Оператор: Николай Топорков

Т-во «И.Ермольев»

Фильм сохранился не полностью, без надписей.

32. САТАНА ЛИКУЮЩИЙ (1917)

Сценарист: Ольга Блажевич

Режиссер: Яков Протазанов

Оператор: Федор Бургасов [Николай Топорков?]

Т-во «И.Ермольев»

Фильм сохранился не полностью, без надписей.

33. БАРЫШНЯ И ХУЛИГАН («Учительница рабочих») (1918)

Сценарист и сорежиссер: Владимир Маяковский

Режиссер и оператор: Евгений Славинский

Художник: Владимир Егоров

Т/д «Нептун»

Фильм сохранился без надписей

34. ОТЕЦ СЕРГИЙ («Князь Касатский») (1918)

Сценарист: Александр Волков

Режиссер: Яков Протазанов

Оператор: Николай Рудаков и Федор Бургасов

Художник: Владимир Баллюзек, Александр Лошаков и В.Воробьев (костюмы)

Т-во «И.Ермольев»

35. ПОСЛЕДНИЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ АРСЕНА ЛЮПЕНА (1918)

Сценарист: Никандр Туркин

Режиссер: Михаил Доронин

Оператор: Станислав Зебель

Художник: Владимир Егоров

АО «Нептун»

Фильм сохранился не полностью, без надписей

36. ПРОЕКТ ИНЖЕНЕРА ПРАЙТА (1918)

Сценарист: Борис Кулешов

Режиссер и художник: Лев Кулешов

Оператор: Марк Налетный

АО «А.Ханжонков и К°»

Фильм сохранился не полностью, без надписей

37. ДЕВЬИ ГОРЫ («Легенда об антихристе») (1919)

Сценарист: Евгений Чириков

Режиссер: Александр Санин

Оператор и сорежиссер: Юрий Желябужский

Оператор: Самуил Бендерский и Владислав Старевич

Художник: Виктор Симов

Грим: Н.Сорокин

Т/д «Русь»

Фильм сохранился не полностью, с отдельными надписями

38. ПОЛИКУШКА (1922)

Сценарист: Федор Оцеп, Николай Эфром

Режиссер: Александр Санин

Оператор: Юрий Желябужский

Художник: Сергей Козловский и С.Петров

Т/д «Русь»

39. НЕОБЫЧАЙНЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ МИСТЕРА ВЕСТА В СТРАНЕ БОЛЬШЕВИКОВ (1924)

Сценарист: Николай Асеев

Режиссер: Лев Кулешов

Оператор: Александр Левицкий

Художник: Всеволод Пудовкин

Госкино

40. АЭЛИТА (1924) – первый советский полнометражный игровой фильм, первый советский научно-фантастический фильм

Сценарист: Федор Оцеп, Алексей Толстой, Алексей Файко

Режиссер: Яков Протазанов

Оператор: Юрий Желябужский

Художник: Сергей Козловскиий, Виктор Симов, Александра Эстер, Исаак Рабинович

«Межрабпом-Русь»

41. ПАПИРОСНИЦА ИЗ МОССЕЛЬПРОМА (1924)

Сценарист: Федор Оцеп

Режиссер: Юрий Желябужский

Оператор: Юрий Желябужский

Художник: Владимир Баллюзек, Сергей Козловский

«Межрабпом-Русь»

42. КРАСНЫЕ ПАРТИЗАНЫ (1924)

Сценарист: Борис Леонидов

Режиссер: Вячеслав Висковский

Оператор: Фридрих Вериго-Даровский

Художник: Владимир Егоров

Севзапкино

Фильм сохранился частично

43. СЕРДЦА И ДОЛЛАРЫ (1924)

Сценарист: Давид Гликман, Владимир Королевич

Режиссер: Николай Петров

Оператор: Николай Козловский

Художник: Владимир Егоров

«Кино-Север»

Фильм не сохранился [?]

44. МЕДВЕЖЬЯ СВАДЬБА (1925) – первый советский фильм ужасов

Сценарист: Георгий Гребнер, Анатолий Луначарский

Режиссер: Константин Эггерт, Владимир Гардин

Оператор: Петр Ермолов, Эдуард Тиссэ

Художник: Владимир Егоров

«Межрабпом-Русь»

Фильм сохранился частично

45. ЗАКРОЙЩИК ИЗ ТОРЖКА (1925)

Сценарист: Валентин Туркин

Режиссер: Яков Протазанов

Оператор: Петр Ермолов

Художник: Владимир Егоров

«Межрабпом-Русь»

46. ЕГО ПРИЗЫВ (1925)

Сценарист: Вера Эри

Режиссер: Яков Протазанов

Оператор: Луи Форестье

Художник: Владимир Егоров

«Межрабпом-Русь»

Фильм не сохранился [?]

47. КОЛЛЕЖСКИЙ РЕГИСТРАТОР (1925)

Сценарист: Валентин Туркин, Федор Оцеп

Режиссер: Юрий Желябужский

Оператор: Евгений Алексеев, Юрий Желябужский

Художник: Иван Степанов

«Межрабпом-Русь»

48. ЛУЧ СМЕРТИ (1925)

Сценарист: Всеволод Пудовкин

Режиссер: Лев Кулешов

Оператор: Александр Левицкий

Художник: Всеволод Пудовкин, Василий Рахальс

Госкино

49. СТАЧКА (1925)

Сценарист: Валериан Плетнев

Режиссер: Сергей Эйзенштейн

Оператор: Эдуард Тиссэ

Художник: Василий Рахальс

Госкино

50. ПРОЦЕСС О ТРЕХ МИЛЛИОНАХ (1926)

Сценарист: Яков Протазанов

Режиссер: Яков Протазанов

Оператор: Петр Ермолов

Художник: Исаак Рабинович

«Межрабпом-Русь»

51. БРОНЕНОСЕЦ ПОТЕМКИН (1926)

Сценарист: Нина Агаджанова-Шутко

Режиссер: Сергей Эйзенштейн, Григорий Александров

Оператор: Эдуард Тиссэ

Художник: Василий Рахальс

Совкино

52. МАТЬ (1926)

Сценарист: Натан Захри

Режиссер: Всеволод Пудовкин

Оператор: Анатолий Головня

Художник: Сергей Козловский

«Межрабпом-Русь»

53. МИСС МЕНД (1926)

Сценарист: Борис Барнет, Федор Оцеп

Режиссер: Борис Барнет, Федор Оцеп

Оператор: Евгений Алексеев

Художник: Владимир Егоров

«Межрабпом-Русь»

54. КРЫЛЬЯ ХОЛОПА (1926)

Сценарист: Юрий Тарич, Константин Шильдкрет, Виктор Шкловский

Режиссер: Леонид Леонидов, Юрий Тарич

Оператор: Михаил Владимирский

Художник: Владимир Егоров

Госкино

Фильм утрачен

55. ПО ЗАКОНУ (1926)

Сценарист: Виктор Шкловский

Режиссер: Лев Кулешов

Оператор: Константин Кузнецов

Художник: Исаак Махлис

Госкино

56. ЖУРНАЛИСТКА («Ваша знакомая») (1927)

Сценарист: Александр Курс

Режиссер: Лев Кулешов

Оператор: Константин Кузнецов

Художник: Александр Родченко, Василий Рахальс

Совкино

Фильм сохранился частично

57. РЕЙС МИСТЕРА ЛЛОЙДА (1927)

Сценарист: Дмитрий Смолин

Режиссер: Дмитрий Бассалыго

Оператор: Евгений Славинский

Художник: Алексей Уткин

Совкино

58. ДЕВУШКА С КОРОБКОЙ (1927)

Сценарист: Валентин Туркин

Режиссер: Борис Барнет

Оператор: Борис Фильшин, Борис Франциссон

Художник: Сергей Козловский

«Межрабпом-Русь»

59. ТРЕТЬЯ МЕЩАНСКАЯ («Любовь втроем») (1927)

Сценарист: Виктор Шкловский, Абрам Роом

Режиссер: Абрам Роом

Оператор: Григорий Гибер

Художник: Василий Рахальс, Сергей Юткевич

Совкино

60. ОКТЯБРЬ (1928)

Сценарист: Сергей Эйзенштейн, Григорий Александров

Режиссер: Сергей Эйзенштейн

Оператор: Эдуард Тиссэ

Художник: Василий Ковригин

Совкино

61. САЛАМАНДРА (1928)

Сценарист: Георгий Гребнер

Режиссер: Григорий Рошаль

Оператор: Луи Форестье

Художник: Владимир Егоров

«Межрабпомфильм»

62. ЛЕДЯНОЙ ДОМ (1928)

Сценарист: Георгий Гребнер, Олег Леонидов, Виктор Шкловский

Режиссер: Константин Эггерт

Оператор: Петр Ермолов

Художник: Владимир Егоров

«Межрабпомфильм»

Фильм сохранился частично

63. ХРОМОЙ БАРИН (1928)

Сценарист: Георгий Гбернер

Режиссер: Константин Эггерт

Оператор: Луи Форестье

Художник: Владимир Егоров

«Межрабпомфильм»

Фильм сохранился частично

64. ЧЕЛОВЕК С КИНОАППАРАТОМ (1928)

Сценарист: Дзига Вертов, Михаил Кауфман

Режиссер: Дзига Вертов

Оператор: Михаил Кауфман

Монтажер: Елизавета Свилова

ВУКФУ

65. ЧИНЫ И ЛЮДИ (1929)

Сценарист: Олег Леонидов, Яков Протазанов

Режиссер: Яков Протазанов

Оператор: Константин Кузнецов

Художник: Владимир Егоров

«Межрабпомфильм»

66. МАНОМЕТР (1930)

Сценарист: Семен Кирсанов, Георгий Павлюченко

Режиссер: Абрам Роом

Оператор: Александр Урнис, Николай Юдин

Художник: Василий Комарденков

Союзкино

Фильм утрачен

67. МАНОМЕТР-2 (1931)

Сценарист: Георгий Павлюченко

Режиссер: Абрам Роом

Оператор: Алексей Калюжный

Художник: Яков Фельдман

Союзкино

Фильм утрачен

68. ПУТЕВКА В ЖИЗНЬ (1931) – первый звуковой фильм в СССР

Сценарист: Александр Столпер, Николай Экк

Режиссер: Николай Экк

Оператор: Василий Пронин

Художник: Иван Степанов, Борис Десницкий

«Межрабпомфильм»

69. ЗДАТЫЕ ГОРЫ (1931)

Сценарист: Андрей Михайловский, Владимир Недоброво, Сергей Юткевич, Алексей Чапыгин

Режиссер: Сергей Юткевич

Оператор: Жозеф Мартов

Художник: Николай Суворов

Союзкино

70. КОНВЕЙЕР СМЕРТИ («Товар площадей») (1933)

Сценарист: Виктор Гусев, Иван Пырьев, Михаил Ромм

Режиссер: Иван Пырьев

Оператор: Михаил Гиндин

Художник: Владимир Егоров

«Мосфильм»

71. ИУДУШКА ГОЛОВЛЕВ (1933)

Сценарист: Константин Державин, Александр Ивановский

Режиссер: Александр Ивановский

Оператор: Владимир Симбирцев

Художник: Владимир Егоров

«Ленфильм»

72. ЧАПАЕВ (1934)

Сценарист: Георгий Васильев, Сергей Васильев по роману Дмитрия и Анны Фурмановых

Режиссер: Георгий Васильев, Сергей Васильев (Братья Васильевы)

Оператор: Александр Сигаев, Александр Ксенофонтов

Художник: Исаак Махлис

«Ленфильм»

73. ВЕСЕЛЫЕ РЕБЯТА (1934)

Сценарист: Николай Эрдман, Владимир Масс, Григорий Александров

Режиссер: Григорий Александров

Оператор: Владимир Нельсен

Художник: Алексей Уткин

«Мосфильм»

74. ДУБРОВСКИЙ (1935)

Сценарист: Александр Ивановский

Режиссер: Александр Ивановский

Оператор: Александр Сигаев

Художник: Владимир Егоров

«Ленфильм»

75. НОВЫЙ ГУЛЛИВЕР (1935)

Сценарист: Александр Птушко, Григорий Рошаль

Режиссер: Александр Птушко

Оператор: Николай Ренков

Художник: Юрий Швец, Сарра Мокиль

«Мосфильм»

76. СЧАСТЬЕ (1935)

Сценарист: Александр Медведкин

Режиссер: Александр Медведкин

Оператор: Глеб Троянский

Художник: Алексей Уткин

Москинокомбинат

77. КОСМИЧЕСКИЙ РЕЙС (1935)

Сценарист: Александр Филимонов

Режиссер: Василий Журавлев

Оператор: Александр Гальперин

Художник: Алексей Уткин, Юрий Швец, Михаил Тиунов

«Мосфильм»

78. СТРОГИЙ ЮНОША (1935)

Сценарист: Юрий Олеша

Режиссер: Аюрам Роом

Оператор: Юрий Екельчик

Художник: Владимир Каплуновский, Мориц Уманский

Украинфильм

79. ГРУНЯ КОРНАКОВА («Соловей-Соловушко») (1936) – первый советский цветной фильм – оптическая двухцветка.

Сценарист: Николай Экк

Режиссер: Николай Экк

Оператор: Федор Проворов

Художник: Иван Степанов

«Межрабпомфильм»

80. ТРИНАДЦАТЬ (1936)

Сценарист: Иосиф Прут, Михаил Ромм

Режиссер: Михаил Ромм

Оператор: Борис Волчек

Художник: Владимир Егоров

«Мосфильм»

81. МЫ ИЗ КРОНШТАДТА (1936)

Сценарист: Всеволод Вишневский

Режиссер: Ефим Дзиган

Оператор: Наум Наумов-Страж

Художник: Владимир Егоров

«Мосфильм»

82. ЦИРК (1936)

Сценарист: Григорий Александров, Илья Ильф, Евгений Петров, Валентин Катаев

Режиссер: Григорий Александров

Оператор: Владимир Нильсен, Борис Петров

Художник: Георгий Гривцов

«Мосфильм»

83. ЛЕНИН В ОКТЯБРЕ (1937)

Сценарист: Александр Каплер

Режиссер: Михаил Ромм

Оператор: Борис Волчек

Художник: Борис Дубровский-Эшке

«Мосфильм»

84. ДОКТОР АЙБОЛИТ (1938)

Сценарист: Евгений Шварц

Режиссер: Владимир Немоляев

Оператор: Александр Петров

Художник: Владимир Егоров

«Союздетфильм»

85. АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ (1938)

Сценарист: Петр Павленко, Сергей Эйзенштейн

Режиссер: Сергей Эйзенштейн, Дмитрий Васильев

Оператор: Эдуард Тиссэ

Художник: Иосиф Шпинель

«Мосфильм»

86. ЧЕЛОВЕК С РУЖЬЕМ (1938)

Сценарист: Николай Погодин

Режиссер: Сергей Юткевич

Оператор: Жозеф Мартов

Художник: Алекссандр Блэк

«Ленфильм»

87. ВОЛГА-ВОЛГА (1938)

Сценарист: Михаил Вольпин, Николай Эрдман, Григорий Александров

Режиссер: Григорий Александров

Оператор: Борис Петров, Владимир Нильсен

Художник: Георгий Гривцов, Михаил Карякин

«Мосфильм»

88. ПО ЩУЧЬЕМУ ВЕЛЕНИЮ (1938) – оптическая двухцветка

Сценарист: Олег Леонидов

Режиссер: Александр Роу

Оператор: Иван Горчилин

Художник: Алексей Уткин

«Союздетфильм»

89. МИНИН И ПОЖАРСКИЙ (1939)

Сценарист: Виктор Шкловский

Режиссер: Всеволод Пудовкин, Михаил Доллер

Оператор: Анатолий Головня, Тамара Лобова

Художник: Алексей Уткин

«Мосфильм»

90. ВАСИЛИСА ПРЕКРАСНАЯ (1939)

Сценарист: Галина Владычина, Ольга Нечаева

Режиссер: Александр Роу:

Оператор: Иван Горчилин

Художник: Владимир Егоров

«Союздетфильм»

91. СТЕПАН РАЗИН (1939)

Сценарист: Ольга Преображенская, Иван Правов

Режиссер: Ольга Преображенская, Иван Правов

Оператор: Валентин Павлов

Художник: Владимир Егоров

«Мосфильм»

92. ПОДНЯТАЯ ЦЕЛИНА (1939)

Сценарист: Сергей Ермолинский, Михаил Шолохов

Режиссер: Юлий Райзман

Оператор: Леонид Косматов

Художник: Владимир Егоров

«Мосфильм»

93. РУСЛАН И ЛЮДМИЛА (1939)

Сценарист: Иван Никитченко, Виктор Невежин

Режиссер: Виктор Невежин, Иван Никитченко

Оператор: Николай Ренков, Константин Кузнецов

Художник: Андрей Никулин

«Мосфильм»

94. ЗОЛОТОЙ КЛЮЧИК (1939)

Сценарист: Алексей Толстой

Режиссер: Александр Птушко

Оператор: Николай Ренков

Художник: Юрий Швец

«Мосфильм»

95. СУВОРОВ (1940)

Сценарист: Георгий Гребнер, Николай Равич

Режиссер: Всеволод Пудовкин, Михаил Доллер

Оператор: Анатолий Головня, Тамара Лобова

Художник: Владимир Егоров

«Мосфильм»

96. СВЕТЛЫЙ ПУТЬ (1940)

Сценарист: Виктор Ардов

Режиссер: Григорий Александров

Оператор: Борис Петров

Художник: Борис Кноблок

«Мосфильм»

97. ДЕЛО АРТАМОНОВЫХ (1941)

Сценарист: Сергей Ермолинский

Режиссер: Григорий Рошаль

Оператор: Леонид Косматов

Художник: Владимир Егоров

«Мосфильм»

98. КОНЕК-ГОРБУНОК (1941) – оптическая двухцветка.

Сценарист: Владимир Швейцер

Режиссер: Александр Роу

Оператор: Георгий Рейсгоф

Художник: Алексей Уткин

«Союздетфильм»

99. АНТОША РЫБКИН (1942)

Сценарист: Анатолий Гранберг

Режиссер: Константин Юдин

Оператор: Борис Петров

Художник: Владимир Егоров

ЦОКС, г.Алма-Ата

100. ВОЗДУШНЫЙ ИЗВОЗЧИК (1943)

Сценарист: Евгений Петров

Режиссер: Герберт Раппорт

Оператор: Александр Гальперин

Художник: Владимир Егоров

ЦОКС, г.Алма-Ата

101. КУТУЗОВ (1943)

Сценарист: Владимир Соловьев

Режиссер: Владимир Петров

Оператор: Михаил Гиндин

Художник: Владимир Егоров

«Мосфильм»

102. ЛЕРМОНТОВ (1943)

Сценарист: Константин Паустовский

Режиссер: Альберт Гендельштейн

Оператор: Александр Шеленков, Марк Магидсон

Художник: Владимир Егоров

«Союздетфильм»

103. ИВАН НИКУЛИН – РУССКИЙ МАТРОС (1944) –

оптическая трехцветка.

Сценарист: Леонид Соловьев

Режиссер: Игорь Савченко

Оператор: Федор Проворов

Художник: Константин Юон, М.Самородский

«Мосфильм»

104. ЮБИЛЕЙ (1944)

Сценарист: Владимир Петров

Режиссер: Владимир Петров

Оператор: Владимир Яковлев

Художник: Владимир Егоров

«Мосфильм»

105. СИЛЬВА (1944)

Сценарист: Михаил Долгополов, Григорий Ярон

Режиссер: Александр Ивановский

Оператор: Жозеф Мартов

Художник: Владимир Егоров

Свердловская киностудия

106. В 6 ЧАСОВ ВЕЧЕРА ПОСЛЕ ВОЙНЫ (1944)

Сценарист: Виктор Гусев

Режиссер: Иван Пырьев

Оператор: Валентин Павлов

Художник: Алексей Уткин

«Мосфильм»

107. ИВАН ГРОЗНЫЙ (1944-45)

Сценарист: Сергей Эйзенштейн

Режиссер: Сергей Эйзенштейн

Оператор: Андрей Москвин, Эдуард Тиссэ

Художник: Иосиф Шпинель

ЦОКС, г.Алма-Ата; «Мосфильм»

108. ДМИТРИЙ ДОНСКОЙ (1944) (фильм не осуществлен)

Сценарист: Сергей Юткевич

Режиссер: Сергей Юткевич

Оператор: Марк Магидсон

Художник: Геннадий Мясников, Михаил Богданов

«Мосфильм»

109. БЕЗ ВИНЫ ВИНОВАТЫЕ (1945)

Сценарист: Владимир Петров

Режиссер: Владимир Петров

Оператор: Владимир Яковлев

Художник: Владимир Егоров

«Мосфильм»

110. АДМИРАЛ НАХИМОВ (1946)

Сценарист: Игорь Луковский

Режиссер: Всеволод Пудовкин

Оператор: Анатолий Головня, Тамара Лобова

Художник: Владимир Егоров, Арнольд Вайсфельд, Михаил Юферов

«Мосфильм»

111. КАМЕННЫЙ ЦВЕТОК (1946) – первый цветной фильм на трехслойной пленке

Сценарист: Павел Бажов

Режиссер: Александр Птушко

Оператор: Федор Проворов

Художник: Геннадий Мясников, Михаил Богданов

«Мосфильм»

112. СТАРИННЫЙ ВОДЕВИЛЬ (1946)

Сценарист: Игорь Савченко

Режиссер: Игорь Савченко

Оператор: Евгений Андриканис

Художник: Евгений Куманьков

«Мосфильм»

113. ВЕСНА (1947)

Сценарист: Григорий Александров, Александр Раскин, Морис Слободский

Режиссер: Григорий Александров

Оператор: Юрий Екельчик

Художник: Владиир Каплуновский, Константин Ефимов

«Мосфильм»

114. МИЧУРИН («Жизнь в цвету») (1948)

Сценарист: Александр Довженко

Режиссер: Александр Довженко

Оператор: Леонид Косматов, Юлий Кун

Художник: Геннадий Мясников, Михаил Богданов

«Мосфильм»

115. ТРИ ВСТРЕЧИ (1948)

Сценарист: Николай Погодин, Михаил Блейман, Сергей Ермолинский

Режиссер: Сергей Юткевич, Александр Птушко, Всеволод Пудовкин

Оператор: Федор Проворов, Игорь Гелейн, Александр Кальцатый Художник: Геннадий Мясников, Георгий Турылев

«Мосфильм»

116. СЧАСТЛИВЫЙ РЕЙС («Машина 22-12») (1949)

Сценарист: Виктор Ардов, Владимир Немоляев

Режиссер: Владимир Немоляев

Оператор: Самуил Рубашкин

Художник: Владимир Егоров

«Мосфильм»

117. СТАЛИНГРАДСКАЯ БИТВА (1949)

Сценарист: Николай Вирта

Режиссер: Владимир Петров

Оператор: Юрий Екельчик

Художник: Леонид Мамаладзе

«Мосфильм»

118. ПАДЕНИЕ БЕРЛИНА (1949)

Сценарист: Петр Павленко, Михаил Чиаурели

Режиссер: Михаил Чиаурели

Оператор: Леонид Косматов

Художник: Владимир Каплуновский, Алексей Пархоменко

«Мосфильм»

119. МУСОРГСКИЙ (1950)

Сценарист: Анна Абрамова, Георгий Рошаль

Режиссер: Георгий Рошаль

Оператор: Марк Магид, Леонид Сокольский

Художник: Николай Суворов, Алексей Векслер

«Ленфильм»

120. СМЕЛЫЕ ЛЮДИ (1950)

Сценарист: Михаил Вольпин, Николай Эрдман

Режиссер: Константин Юдин

Оператор: Игорь Гелейн

Художник: Геннадий Мясников, Михаил Богданов

«Мосфильм»

121. ЖУКОВСКИЙ (1950)

Сценарист: Анатолий Гранберг

Режиссер: Всеволод Пудовкин

Оператор: Анатолий Головня, Тамара Лобова

Художник: Арнольд Вайсфельд, Василий Ковригин

«Мосфильм»

122. ПРЖЕВАЛЬСКИЙ (1951)

Сценарист: Алексей Спешнев, Владимир Швейцер

Режиссер: Сергей Юткевич

Оператор: Евгений Андриканис, Николай Ренков, Федор Фирсов

Художник: Геннадий Мясников, Михаил Богданов

«Мосфильм»

123. ДЖАМБУЛ (1952)

Сценарист: Николай Погодин, Абдильда Тажибаев

Режиссер: Ефим Дзиган

Оператор: Николай Большаков, Игорь Гелейн

Художник: Владимир Егоров, Евгений Еней, Исаак Каплан

Алма-Атинская киностудия

124. КОМПОЗИТОР ГЛИНКА (1952)

Сценарист: Петр Павленко, Григорий Александров

Режиссер: Григорий Александров

Оператор: Эдуард Тиссэ

Художник: Алексей Уткин

«Мосфильм»

125. САДКО (1952)

Сценарист: Константин Исаев

Режиссер: Александр Птушко

Оператор: Федор Проворов, Борис Горбачев

Художник: Евгений Куманьков, Евгений Свидетелев

«Мосфильм»

126. ВИХРИ ВРАЖДЕБНЫЕ (1953)

Сценарист: Николай Погодин

Режиссер: Михаил Калатозов

Оператор: Марк Магидсон

Художник: Геннадий Мясников, Михаил Богданов

«Мосфильм»

127. ГЕРОИ ШИПКИ (1954)

Сценарист: Аркадий Первенцев

Режиссер: Сергей Васильев

Оператор: Михаил Кириллов

Художник: Геннадий Мясников, Михаил Богданов

«Ленфильм», «Болгарфильм»

128. ПЕРВЫЙ ЭШЕЛОН (1955)

Сценарист: Николай Погодин

Режиссер: Михаил Калатозов

Оператор: Юрий Екельчик, Сергей Урусевский

Художник: Геннадий Мясников, Михаил Богданов

«Мосфильм»

129. НА ПОДМОСТКАХ СЦЕНЫ (1956)

Сценарист: Михаил Вольпин, Николай Эрдман

Режиссер: Константин Юдин

Оператор: Игорь Гелейн, Валентин Захаров

Художник: Владимир Егоров, Георгий Турылев

«Мосфильм»

130. ИЛЬЯ МУРОМЕЦ (1956) – первый широкоэкранный фильм

Сценарист: Михаил Кочнев

Режиссер: Александр Птушко

Оператор: Федор, Проворов, Юлий Кун

Художник: Евгений Куманьков

«Мосфильм»

131. МЕКСИКАНЕЦ (1956)

Сценарист: Эмиль Брагинский

Режиссер: Владимир Каплуновский

Оператор: Сергей Полуянов

Художник: Константин Урбетис

«Мосфильм»

132. МАТЬ (1956)

Сценарист: Николай Коварский, Марк Донской

Режиссер: Марк Донской

Оператор: Алексей Мишурин

Художник: Вульф Агранов

Киевская киностудия

133. КОММУНИСТ (1957)

Сценарист: Евгений Габрилович

Режиссер: Юлий Райзман

Оператор: Александр Шеленков, Иоланда Чен, Николай Ренков

Художник: Геннадий Мясников, Михаил Богданов

«Мосфильм»

134. ДОН КИХОТ (1957)

Сценарист: Евгений Шварц

Режиссер: Григорий Козинцев

Оператор: Андрей Москвин

Художник: Евгений Еней

«Ленфильм»

135. ДОРОГА К ЗВЕЗДАМ (1957)

Сценарист: Борис Ляпунов

Режиссер: Павел Клушанцев

Оператор: Михаил Гальпер

Художник: Михаил Цыбасов

Ленинградская киностудия научно-популярных фильмов

136. ХОЖДЕНИЕ ЗА ТРИ МОРЯ (1958)

Сценарист: Мария Смирнова, Ходжа Ахмад Аббас

Режиссер: Василий Пронин, Ходжа Ахмад Аббас

Оператор: Евгений Андриканис, Владимир Николаев

Художник: Геннадий Мясников, Михаил Богданов, Р.Сингх

«Мосфильм», Naya Sansar (Индия)

137. РУССКИЙ СУВЕНИР (1959)

Сценарист: Григорий Александров

Режиссер: Григорий Александров

Оператор: Григорий Айзенберг

Художник: Геннадий Мясников, Михаил Богданов

«Мосфильм»

138. ПОВЕСТЬ ПЛАМЕННЫЪ ЛЕТ (1960) –

первый широкоформатный фильм

Сценарист: Александр Довженко

Режиссер: Юлия Солнцева

Оператор: Федор Проворов

Художник: Александр Борисов

«Мосфильм»

139. ПЛАНЕТА БУРЬ (1951)

Сценарист: Александр Казанцев, Павел Клушанцев

Режиссер: Павел Клушанцев

Оператор: Аркадий Климов, Анатолий Лаврентьев

Художник: Михаил Цыбасов, Вячеслав Александров

Ленинградская киностудия научно-популярных фильмов

140. КАЗАКИ (1961)

Сценарист: Виктор Шкловский

Режиссер: Василий Пронин

Оператор: Игорь Гелейн, Валентин Захаров

Художник: Геннадий Мясников, Михаил Богданов

«Мосфильм»

141. ГУСАРСКАЯ БАЛЛАДА (1962)

Сценарист: Александр Гладков, Эльдар Рязанов

Режиссер: Эльдар Рязанов

Оператор: Леонид Крайненков

Художник: Геннадий Мясников, Михаил Богданов

«Мосфильм»

142. ВОЙНА И МИР (1965-67)

Сценарист: Василий Соловьев, Сергей Бондарчук

Режиссер: Сергей Бондарчук

Оператор: Анатолий Петрицкий

Художник: Геннадий Мясников, Михаил Богданов, Александр Дихтяр, Саид Меняльщиков, Семен Валюшек

«Мосфильм»

143. АЙБОЛИТ-66 (1966)

Сценарист: Ролан Быков, Вадим Коростылёв

Режиссер: Ролан Быков

Оператор: Геннадий Цекавый, Виктор Чкушев

Художник: Александр Кузнецов

«Мосфильм»

144. АННА КАРЕНИНА (1967)

Сценарист: Александр Зархи, Василий Катанян

Режиссер: Александр Зархи

Оператор: Леонид Калашников

Художник: Александр Борисов, Юрий Кладиенко

«Мосфильм»

145. БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ (1969)

Сценарист: Иван Пырьев

Режиссер: Иван Пырьев

Оператор: Вершей Вронский

Художник: Сталeн Волков, Валерий Филиппов

«Мосфильм»

146. ЦВЕТЫ ЗАПОЗДАЛЫЕ (1969)

Сценарист: Абраам Роом

Режиссер: Абраам Роом

Оператор: Леонид Крайненков

Художник: Геннадий Мясников

«Мосфильм»

147. ВНИМАНИЕ, ЧЕРЕПАХА! (1970)

Сценарист: Семен Лунгин, Илья Нусинов

Режиссер: Ролан Быков

Оператор: Анатолий Мукасей

Художник: Александр Кузнецов

«Мосфильм»

148. КОРОЛЬ ЛИР (1971)

Сценарист: Григорий Козинцев

Режиссер: Григорий Козинцев

Оператор: Йонас Грицюс

Художник: Евгений Еней, Всеволод Улитко

«Ленфильм»

149. ДЕЛА СЕРДЕЧНЫЕ (1974)

Сценарист: Владимир Кунин, Семен Ласкин

Режиссер: Аджар Ибрагимов

Оператор: Маргарита Пилихина

Художник: Геннадий Мясников

«Мосфильм»

150. ПОСЛЕДНЯЯ ЖЕРТВА (1976)

Сценарист: Петр Тодоровский, Владимир Зуев

Режиссер: Петр Тодоровский

Оператор: Леонид Калашников

Художник: Геннадий Мясников

«Мосфильм»

151. СТРАННАЯ ЖЕНЩИНА (1977)

Сценарист: Евгений Габрилович

Режиссер: Юлий Райзман

Оператор: Наум Ардашников

Художник: Геннадий Мясников

«Мосфильм»

152. БЕЗ СВИДЕТЕЛЕЙ (1984)

Сценарист: Никита Михалков, Рамиз Фаталиев, Софья Прокофьева

Режиссер: Никита Михалков

Оператор: Павел Лебешев

Художник: Александр Адабашьян, Александр Самулекин

«Мосфильм»

153. ЛЮБОВЬ И ГОЛУБИ (1984)

Сценарист: Владимир Гуркин

Режиссер: Владимир Меньшов

Оператор: Юрий Невский

Художник: Феликс Ясюкевич

«Мосфильм»

154. ТИХИЕ ВОДЫ ГЛУБОКИ («Корни») (1984)

Сценарист: Будимир Метальников

Режиссер: Олег Никитин

Оператор: Виктор Шестоперов

Художник: Геннадий Мясников

«Мосфильм»

155. СТАЛИНГРАД (1990)

Сценарист: Юрий Озеров

Режиссер: Юрий Озеров

Оператор: Игорь Слабневич, Владимир Гусев

Художник: Владимир Кирс, Феликс Ясюкевич

«Мосфильм»

БИБЛИОГРАФИЯ

Источники

Архивные материалы

1. ВГИК. Архив кабинета истории отечественного кино.
2. Киноконцерн «Мосфильм». Архив информационного центра «Мосфильм-Инфо»: музейные фонды, изобразительные и фотографические материалы кинокартин.
3. Музей кино. Изобразительные и фотографические материалы художников кино и кинокартин: ГЦМК КП-409, 502, 558, 774, 2899, 3504, 3636-3638, 3707, 3711-3718, 4724, 4763, 4925-4927, 5202, 5468, 6699, 7163, 10670, 11130, 11447, 12871, 12923.
4. РГАЛИ. Фонды организаций: Ф.2453 – «Мосфильм», Ф.2943 – МОССХ, Ф.677 – Строгановское центральное художественно-промышленное училище. Именные фонды: Ф.2710 – Егоров В.Е., Ф.2356 – Преображенская О.И., Ф.3051 – Юдин К.К., Ф.3015 – Дзиган Е.Л., Ф.3058 – Пырьев И.А., Ф.3070 – Юткевич С.И.
5. МГХПА имени С.Г.Строганова. Архив личных дел: Св.14, Ед.хр.105 – личное дело В.Е.Егорова.
6. Частные архивы: семейный архив художника кино Г.Мясникова.
7. Cinémathèque française, Paris. Aguettand, Lucien. L’évolution de L’expression et du Décor Cinématographiques de 1897 à 1955. (Cours de scénographie donnés de 1965 à 1970 à L’École National Supérieure des Arts Décoratifs de Paris et à l’INSAS de Bruxelles). Le manuscrit. – 108 p. Aguettand, Lucien. Cours sur le Décor de Cinéma et de Télévision. Le manuscrit. – 108 p. Le Livre D’or du Cinéma Français: 1946. – Paris: Agence D’information Cinégraphique, 1946 – 287 p.

Электронные ресурсы

8. Портал отечественных фильмов онлайн киноконцерна «Мосфильм». Режим доступа: http://cinema.mosfilm.ru/films/
9. Портал фильмов и видеоматериалов онлайн на телеканале «Россия – Культура». Режим доступа: https://tvkultura.ru/video/
10. Материалы по отечественным кинофильмам на сайте Московского музея кино. Режим доступа: http://www.museikino.ru/exposition/films/
11. Изобразительный фонд (эскизы художников кино) на сайте Московского музея кино. Режим доступа: http://www.museikino.ru/funds/arts/
12. Онлайн кинотеатр сетевого провайдера Яндекс. Режим доступа: https://yandex.ru/video/
13. Онлайн кинотеатр сетевого провайдера Мэйл.ру. Режим доступа: https://my.mail.ru/video
14. Информация, статистика, изобразительные и видеоматериалы на сайте Кино-театр. Режим доступа: https://www.kino-teatr.ru/
15. Информация, статистика, изобразительные и видеоматериалы на сайте Международной базы данных кино (International Movie Data Base). Режим доступа: https://www.imdb.com/
16. Информация, статистика, изобразительные и видеоматериалы на сайте Французской синематеки (Cinémathèque française, Paris). Режим доступа: http://www.cinematheque.fr/

Опубликованные источники

17. Бек-Назаров А.И. Записки актера и кинорежиссера. – М.: Искусство, 1965. – 270 с.
18. Библиотека киноискусства им. С.М. Эйзенштейна. Фонд монтажных листов.
19. Богородский, Ф.С. Альбом / Автор вступительной статьи С. Васильев. – М. – Ленинград: Советский художник, 1948. – 65 с.

20. Богородский, Фёдор. Воспоминания, статьи, выступления, письма. Составитель С.В.Разумовская. – Ленинград, Художник РСФСР, 1987. – 540 с.
21. Бондарчук (Скобцева), И.К. Сергей Бондарчук: Фотолетопись. – Самара: Агни, 2010. – 410 с.
22. Великий кинемо: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908—1919). – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 569 с.
23. Виницкий Д. Э. Из дневника художника-постановщика. – М.: Искусство, 1980. – 189 с.
24. Гардин, В.Р. Воспоминания. Том 1-2. – М.: Госкиноиздат, 1949-1952. – 232 с.
25. Дихтяр А. Каталог выставки. – М.: Советский художник, 1986. – 36 с.
26. Довженко в воспоминаниях современников. Сост.: Ю.И.Солнцева, Л.И.Пажитнова. – М.: Искусство, 1982. – 280 с.
27. Егоров В.Е.: Театральное и кинодекорационное искусство / Каталог-сборник. – М.: Советский художник, 1971. – 56 с.
28. Из истории кино: материалы и документы / Сборник документов и материалов в 11 выпусах / Отв. редактор С.Гинзбург. – М.: Издательство Академии наук СССР,1957-1985.
29. К истории ВГИКа. Документы, пресса, воспоминания, исследования. Ч.II – III. – М.: ВГИК, 2004 - 2006. – 540 с.
30. Кино и время. Бюллетень Госфильмофонда СССР. Выпуск первый. – М.: Госфильмофонд, 1960. – 370 с.
31. Комарденков В.П. Дни минувшие. (Из воспоминаний художника). – М.: Советский художник, 1972. – 131 с.
32. Левицкий А.А. Забытая страница / Публикация воспоминаний, предисловие и комментарии А.В. Баталиной // Киноведческие записки. №70, 2004. – С. 35-85.
33. Мосфильм. Статьи, публикации, изобразительные материалы / Вып. 2. Работа над изображением. – М.: Искусство, 1961. – 340 с.

34. Разумный А.Н. У истоков… Воспоминания кинорежиссёра. – М.: Искусство, 1975. – 144 с.
35. Сабинский Ч. Из записок старого киномастера // Материалы по истории кино СССР. Т.1. Дореволюционное кино. – М., 1945-1946. – С.60-63.
36. Форестье Луи. Великий немой: Воспоминания кинооператора. – М.: Госкиноиздат, 1945. – 110 с.
37. Ханжонков А. А. Первые годы русской кинематографии. Воспоминания. – М., Л.: Искусство, 1937. – 174 с.
38. Ханжонкова В. Из воспоминаний о дореволюционном кино // Сб. Из истории кино. Вып. №5 – М.: Искусство, 1965. – С.120-130.
39. Художники советского кино. Альбом. – М.: Советский художник, 1972. – 228 с.
40. Эйзенштейн в воспоминаниях современников. – М.: Искусство, 1974. – 342 с.

Периодические издания

41. Искусство кино. М., 1933. №12. 1934. №7. 1946. №1-4. 1949. №2-3. 1952. №5. 1953. №2. 1956. №3. 1963. №6. 1964. №8. 1965. №2, №4-5, №7. 1967. №7. 1968. №1.1969. №1. 1976. №3. 1989. №5. 1990. №3, №8. 1991. №12. (Название журнала в 1933-35 гг. – «Советское кино»).
42. Огонек. М., 1965. №24, №30.
43. Сине-фоно. М., 1910. №11. 1916. №9-10.
44. Советское кино. М., 1927. №5-6.
45. Советский экран. М., 1962. №18-22. 1965. №1, №4, №6-7, №12, №20. 1967. №15. 1968. №8. 1972. №5. 1978. №19-21. №24.
46. Спутник кинофестиваля. М.. 1965. №11
47. Техника кино и телевидения. М., 1963. №2. 1964. №9. 1965. №1, №5, №11. 1967. №3, №7. 1968. №2, №8.1969. №5. 1970. №9. 1971. №4. 1974. №3.
48. Вечерняя Москва. М., №168 (12678), 19.07.1965. №182 (12692), 04.08.1965.

№183 (12693), 05.08.1965.

49. Вечерняя Пермь. Пермь, 20.10.1977.
50. За большевистский фильм. М., 03.02.1949.
51. Звезда. Пермь, 3.02.1967.
52. Известия. М., №167 (14946), 17.07.1965. №168 (14947), 18.07.1965. №171 (14950), 21.07.1965. №275 (15054), 20.11.1965.
53. Комсомольская правда. М., №165, 17.07.1965. №166, 18.07.1965.
54. Литературная газета. М., №85 (4981), 20.07.1965. №86 (4982), 22.07.1965.
55. Правда. М., №161 (16017),10.04.1962. №198 (17150), 17.07.1965. №199 (17151), 18.07.1965. .№202 (17154), 21.07.1965. №58 (2018), 17.05.1966
56. Советское искусство. М., №20 (1304), 10.03.1951.
57. Советское кино. М., №49 (100), 05.12.1964. №27 (130), 03.07.1965. №29 (132), 17.07.1965. №30 (133), 24.07.1965.
58. Советская культура. М., №113 (1449),18.09.1962. №84 (1888), 17.07.1965. №85 (1889), 20.07.1965. №138 (1942), 20.11.1965. №95 (2055), 11.08.1966. №4 (2119), 10.01.1967. №54 (2169), 9.05.1967.
59. Советская Россия. М.. №170 (2769), 21.07.1965.
60. Советский фильм. М., №11, 21.03.1957. №3, 16.01.1958. №47 (1847), 03.12.1964. №29 (1880), 22.07.1965. №41 (1928), 17.11.1978. №36 (1887), 9.09.1965. №39 (1935), 29.09.1966. №41 (1934), 13.10.1966. №1 (1946), 12.01.1967.
61. Труд. М., №166 (13555),17.07.1965. №169 (13558), 21.07.1965.
62. Ульяновская правда. Ульяновск, 03.02.1967.
63. Учительская газета. М., №86 (5447), 20.07.1965.
64. Cahiers du cinéma. Paris, 1966. No.159. 1967. No.163.1968. No.167.
65. Films in Review. New Yourk, May 1969, vol. XX, No. 5
66. Le Figaro. Paris, 26.11.1966.
67. La Croix. — 07.05.1966.

68. L'Aurore. — 29.04.1966.
69. Les Lettres Françaises. — 01.12.1966.

Литература

70. Анджан А., Волчанецкий Ю. Грим в кино. – М.: Искусство, 1957. – 210 с.
71. Богданов М.А. Воплощение замысла изобразительно-декорационного решения фильма. (Учебное пособие) – М.: ВГИК, 1979. – 64 с.
72. Галкина С.Г. Простое волшебство: художник и комбинированные съемки. – М.: Союз кинематографистов СССР, 1983 – 64 с.
73. Галаджева Г.Г. Художник в кино. – М.: Союзинформкино, 1981. – 32 с.
74. Галаджева Г.Г. Художники советского художественного кино. – М.: Союзинформкино, 1984. – 48 с.
75. Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России. – М.: Искусство, 1963. – 404 с.
76. Головня А.Д. Мастерство кинооператора. – М.: Искусство, 1965. – 240 с.
77. Головня А.Д. Свет в искусстве оператора. – М.: Госкиноиздат, 1945. – 136 с.
78. Головн, А.Д. Съемка цветного фильма. – М.: Госкиноиздат, 1952. – 226 с.
79. Горбачёв Б. Техника комбинированных съемок. – М.: Искусство, 1961. – 274 с.
80. Громов Е.С. Декоративное мастерство Е. Бауэра // Вопросы киноискусства. Вып. 17. – М.: Наука, 1976. – С.285-302.
81. Громов Е.С. Л. В. Кулешов. – М.: Искусство, 1984. – 321 с.
82. Громов Е. Основоположник советской кинодекорации // Искусство. – №5, 1974. – С.29-30.
83. Декорационная техника в кино. Сб. статей под ред. В.Б.Толмачёва. – М: Госкиноиздат. 1945. – 76 с.
84. Дзиган, Е. Незабываемые встречи // Искусство кино. №2, 1964. – С. 76-77.
85. Дихтяр А.С. О работе художника над фильмом «Война и мир». – М.: ВГИК,

1973. – 52 с.

86. Довженко А. Цвет пришёл // Довженко, А. Собр.соч.в 4-х тт. Т.4. – М.: Искусство, 1969. – С.173-178.
87. Дубровский-Эшке Б.В. Наша работа над фильмом // Ленин в октябре. – М.: Искусство, 1938. – С.49-50.
88. Дубровский-Эшке Б.В. Работа художника кино над историко-революционным фильмом («Ленин в Октябре»). – М.: ВГИК, 1968. – 52 с.
89. Егоров В.Е. Художник кино // 30 лет советской кинематографии. Сб.статей. – М.: Госкиноиздат, 1950. – С.332-334.
90. Егоров В.Е.: Различие между художником кино и художником театра // Искусство кино. – М.: №2, 1964. – С.73-75.
91. Ждан В.Н. Эстетика фильма. – М.: Искусство, 1982 г. – 367 с.
92. Изволов Н.А. Феномен кино: история и теория. – М.: Материк, 2005 – 164 с.
93. Елисеева Е.А. Художественное пространство в отечественных игровых фильмах XX века. – М.: Старклайт, 2012. – 352 с.
94. Железняков В.Н. Цвет и контраст: Технология и творческий выбор. – М.: ВГИК, 2001. – 236 с.
95. Зоркая Н.М. «Светопись» Евгения Бауэра // Искусство кино. №10, 1997.
96. Зоркая, Н.М. Русская школа экранизации: Серебряные девятьсот десятые. // Образовательный портал «Слово». [Электронный ресурс]. URL: http://www.portal-slovo.ru/art/35958.php Дата обращения: 14.06.2018.
97. История советского кино (1917-1967). В 4-х тт. – М.: Искусство, 1967-1969. – 1240 с.
98. Иттен И. Искусство цвета. – М.: Издатель Д.Аронов, 2013. – 95 с.
99. Козловский С.В. Колин, Н.М. Художник-архитектор в кино. – М.: Теакинопечать, 1930. – 110 с.
100. Козловский С. Художник советского кино // 30 лет советской кинематографии.

Сб.статей. – М.: Госкиноиздат, 1950. – С.335-340.

101. Комарденков В.П. Мастер // Искусство кино. – М.: №2, 1964. – С.78-85.

102. Короткий В. А.Э.Блюменталь-Тамарин и Е.Ф.Бауэр. Материалы к истории русского светотворчества // Киноведческие записки. – М.: №56, 2002. – С. 236-272.

103. Кузнецова В. Костюм на экране. – Ленинград: Искусство, 1975. – 150 с.

104. Кулешов Л. Хохлова А. 50 лет в кино. – М.: Искусство, 1975. – 303 с.

105. Кулешов Л. Собрание сочинений. В 3-х тт. – М.: Искусство, 1988.

106. Куманьков Е. В.Е.Егоров. – М.: Советский художник, 1965. – 123 с.

107. Куманьков Е. Нужен ли художник в кино // Советские художники театра и кино. – М.: Советский художник, 1977. – С.174-180.

108. Лебедев Н.А. Очерк истории кино СССР. Т.1. Немое кино (1918-1934). – М.: Искусство, 1965. – 580 с.

109. Лотман Юрий. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин: Ээсти Раамат, 1973. – 580 с.

110. Лотман Юрий. Цивьян, Юрий. Диалог с экраном. – Таллин: Александра, 1994. – 416 с.

111. Мейлах М.Б. Изобразительная стилистика поздних фильмов Эйзенштейна. – Ленинград: Искусство, 1971. – 176 с.

112. Метц Кристиан. Воображаемое означающее: Психоанализ и кино. – СПб: Европейский университет, 2010. – 336 с.

113. Михин Б. Рождение фундуса // Из истории кино. Вып. 9. – М.: Искусство, 1974. – С. 148-154.

114. Мясников Г.А. Работа художника в цветном фильме. – М.: ВГИК, 1959. – 40 с.

115. Мясников Г.А. Художник кинофильма. – М.: Искусство, 1963. – 98 с.

116. Мясников Г.А. Работа художника кино. – М.: Знание, 1965. – 78 с.

117. Мясников Г.А. Мастерство художника кино. (Введение в курс.) – М.: ВГИК,

1965. – 56 с.

118. Мясников Г.А. История русского и советского кинодекорационного искусства (1908-1986) / Учебное пособие в 6 выпусках. – М.: ВГИК, 1973-87. – 498 с.

119. Мясников Г.А. Работа художника в широкоэкранном фильме // Советский фильм. – М.: №47, 17.12.1957.

120. Мясников Г.А. Десять дней в Индии // Советский фильм. – М.: №3, 16.01.1958.

121. Мясников Г.А. Впереди – увлекательная работа! // Искусство кино. – М.: №6, 1963. – С.6-8.

122. Мясников Г.А. Как создавались декорации для фильма «Война и мир» // Техника кино и телевидения. – М.: №3, 1967. – С.34-40.

123. Мясников Г.А. и др. Когда фильм прошёл по экранам // Искусство кино. – М.: №1, 1968. – С.30-45.

124. Мясников Г.А. Встроенные декорации // Техника кино и телевидения. – М.: №8, 1968. – С.3-13.

125. Мясников Г.А. Перед объективом и на экране: Из опыта работы художника в цветном фильме // Техника кино и телевидения. – М.: №5, 1969. – С.36-38.

126. Мясников Г.А. Декорация снимается с движения // Техника кино и телевидения. – М.: №9, 1970. – С.41-47.

127. Мясников Г.А. Комбинированные съемки в работе художника-постановщика // Техника кино и телевидения. – М.: №4, 1971. – С.30-35.

128. Мясников Г.А. Из опыта декорационного строительства // Техника кино и телевидения. – М.: №4, 1971. – С.70-72.

129. Мясников Г.А. Изобретательность художника-постановщика кинофильмов // Техника кино и телевидения. – М.: №3, 1974. – С.52-53.

130. Мясников Г.А. О современных тенденциях кинодекорационного искусства // Советские художники театра и кино. – М.: Советский художник, 1977. – С.165-173.

131. Мясников Г.А. Воспитание кинохудожников // Советский фильм. – М.: №41 (1928), 17.11.1978.
132. Мясников Г.А. Художник в современном советском кинематографе // Советские художники театра и кино. №5. – М.: Советский художник, 1983. – С.18-25.
133. Мясников Г.А. Роль художника кино в создании фильма / Формирование изобразительной культуры художника кино. Сб. науч. трудов. Отв. ред. Г.А.Мясникова. – М., ВГИК, 1984. – С.7-9.
134. Мясников Г.А. Пластическая анатомия в учебном рисунке // Формирование изобразительной культуры художника кино. Сб. научных трудов. Отв. ред. Г.А.Мясникова. – М., ВГИК, 1984. – С.38-47.
135. Мясников Г.А. Что может художник // Советский экран. – М.: № 2, 1984. – С.17.
136. Мясников Г.А. Об уровне профессионализма // Путь к экрану №5. 28.02.1986. – М.: ВГИК. С.2.
137. Мясникова Л.Г. Евгений Бауэр – архитектор предметно-пространственной среды кинофильма (к 150-летию со дня рождения) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА – М., 3/2014. – С. 147-166.
138. Мясникова Л.Г. Владимир Егоров: ученый рисовальщик, ставший «киношником» // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА – М., 4/2015. – С. 316-335.
139. Мясникова Л.Г. «Первый бал Наташи»: комплексная декорация, созданная художником кино Г.Мясниковым в к/к «Война и мир» // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА – М., 1/2016. – С. 95-109.
140. Мясникова Л.Г. Декорация игрового фильма в восприятии зрителя и кинокритика // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – М., 2/2016. – С. 60-80.
141. Немечек Б. О коллективности нашего труда // Искусство кино. – М.: №8, 1964. – С.91-94.

142. Новодерёшкин И. Художник о своём творчестве // Советские художники театра и кино. '75. – М.: Советский художник, 1977. – С.141-149.
143. О художниках театра, кино и телевидения. Сб.ст. – Л.: Художник РСФСР, 1984. – 252 с.
144. Писаревский Д. Братья Васильевы. – М.: Искусство, 1981. – 320 с.
145. Плужников Б.Ф. Искусство комбинированных киносъемок. – М.:Искусство, 1984. – 272 с.
146. Полянский К., Шахпаронов Ю. От живописно-театральных до современных декораций // Мосфильм. Вып. 1. Работа над фильмом. – М.: Искусство, 1959. – С.373-384.
147. Пространство цвета. Заметки о советских художниках кино. – М.: Союз кинематографистов СССР, 1981. – 156 с.
148. Пространство цвета. Советские художники кино. – М.: Союз кинематографистов СССР, 1988. – 200 с.
149. Птушко А., Ренков Н. Комбинированные и трюковые киносъемки. – М.: Госкиноиздат, 1941. – 262 с.
150. Пудовкин В. Собр.соч. в 3-х тт. – М.: Искусство, 1974-1976. – 1470 с.
151. Разлогов К. Э. Искусство экрана. Проблемы выразительности. – М.: 1981. – 158 с.
152. Родченко А.М. Опыты для будущего. – М.: Грантъ, 1966. – 416 с.
153. Родченко А.М. Художник и «материальная среда» в игровой фильме // Советское кино. №5-6. – М.: Кинопечать, 1927. – С.14-15.
154. Ромм М. Беседы о кинорежиссуре. – М.: Союз инематографистов СССР, 1975. – 288 с.
155. Рынин Н.А. Киноперспектива. – М.: Кинофотоиздат, 1936. – 160 с.
156. Рязанов, Э.А. Неподведённые итоги. – Ленинград: Союзтеатр, 1991. – 390 с.
157. Садуль Жорж. Всеобщая история кино. Т.2-3. – М.: Искусство, 1961.
158. Силантьева Т. М. А.Богданов. – М.: Художник РСФСР, 1990. – 152 с.

159. Симонов А.Г. Цвет в кино: колористика фильма. (Учебное пособие). – М.: ВГИК, 1990. – 66 с.
160. Соболев Р. Люди и фильмы русского дореволюционного кино. – М.: Искусство, 1961. – 175 с.
161. Соболев Р. Александр Довженко. – М.: Искусство, 1980. – 300 с.
162. Советские художники театра и кино / Сборник статей и материалов в 7 выпусках. – М.: Советский художник, 1977-86. – 1866 с.
163. Тарасова-Красина Т. Иосиф Шпинель: Путь художника. – М.: Искусство, 1979. – 144 с.
164. Тарасова-Красина Т. Геннадий Мясников. – М.: Искусство, 1986. – 160 с.
165. Толкачёв А. 17 писем к студентам. – М.: ВГИК, 2013. – 230 с.
166. Толмачёв В. Полянский, К. Кинодекорации. Проектирование и постройка. – М.: Искусство, 1956. – 218 с.
167. Третьяков Н.Н. Композиция в станковой живописи и кинокадре. – М.: ВГИК, 1987. – 56 с.
168. Тюрин Ю. Недаром помнит вся Россия: 1812 год и киноэкран. – М.: Союз кинематографистов СССР, 1988. – 126 с.
169. Уиддис Э. Фактура: Поверхность и глубина в кинодекорационном искусстве раннего советского кино // Киноведческие записки. – М.: №99, 2011/2012. – С.35-59.
170. Ушаков С. Художник Владимир Евгеньевич Егоров // Мосфильм. Вып. 2. Работа над изображением. – М.: Искусство, 1961. – С.107-116.
171. Художник и зрелище. Сост. В.Н.Кулешова. – М.: Советский художник, 1990. – 397 с.
172. Цивьян Ю. Жест и монтаж: Еще раз о русском стиле в раннем кино // Киноведческие записки. – М.: №88, 2008. – С.65-78
173. Шкловский В.Б. За сорок лет. Статьи о кино. – М.: Искусство, 1965. – 446 с.

174. Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6-ти тт. Т.4. – М.: Искусство, 1966. – 492 с.
175. Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа. В 2-х тт. – М., Эйзенштейн-центр, 2004-2006. - 1664 с.
176. Юренев Р. Книга фильмов. Стати и рецензии разных лет. – М.: Искусство, 1981. – 280 с.
177. Юров Н.Г. О композиции игрового пространства кинодекорации. – М.: ВГИК, 1965. – 72 с.
178. Юров Н.Г. Реализация замысла художника в кинодекорациях. – М.: ВГИК, 1974-78. – 68 с.
179. Юров Н.Г. Основы кинотеледекорационной технологии (Реализация замысла художника в кинотеледекорациях). – М.: ВГИК, 1989. – 82 с.
180. Юткевич С. Человек на экране. Четыре беседы о киноискусстве. – М.: Госкиноиздат, 1947 – 270 с.
181. Affron, Charles and Affron, Mirella Jona. Sets in Motion: Art Direction and Film Narrative. – New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1995. – 250 p.
182. Barsacq, Leon. Le Décor de Film (1895-1969). – Paris: Henri Veyrier, 1985. – 272 p.
183. Bergfelder, Tim, Harris, Sue, Street, Sarah. Film Architecture and the Transnational Imagination. – Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007. – 322 p.
184. Berthomé, Jean-Pierre. Le Décor au Cinéma. – Paris: Cahiers du Cinéma, 2003. – 302 p.
185. Berthomé, Jean-Pierre. Alexanre Trauner: Décors de Cinéma. – Paris: Jade-Flammarion, 1988. – 238 p.
186. Brosnan, John. The Story of Special Effects in the Cinema. – London: Macdonald & Jane's Paulton House, 1974. – 275 p.
187. Cannes Memories: L'Album Officiel du 45^{e} Anniversire du Festival International du Film 1946-1992 de Siboun, Jean-Louis G. et Vidal, Frédéric. – Paris: Media-Planning, 1992.

188. Carroll, Noël. The Specificity of Media in the Arts. The Journal of Aesthetic Education. Vol. 19, No. 4 (Winter, 1985), pp. 5-20. Published by: University of Illinois Press.
189. Douy, Max et Jacques. Décor de Cinéma: Les Studios Français, de Méliés à nos Jours. – Paris: Éditions du Collectionneur, 1993. – 340 p.
190. Ettedgui, Peter. Les Métiers du Cinéma: Les Chefs Décorateurs. – Paris: La Companie du Livre, 2000. – 210 p.
191. Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner. Collection of essays. Edited by Neumann, Dietrich. – Munich-New York: Prestel, 1996. – 210 p.
192. Frayling, Christopher. Ken Adam Designs the Movies: James Bond and Beyond. – London: Thames & Hudson, 2008. – 232 p.
193. Latil, Loredana. Le Festival de Cannes sur la Scène Internationale. – Paris: Nouveau Monde, 2005.
194. Le Festival de Cannes de Frédéric Mitterand. – Paris: Robert Laffont, 2007. – 256 p.
195. Marner, Terence St.John. Film Design. – London: The Tantivy Press, 1974. – 166 p.
196. Nouvel, Thierry le, Rabaud, Pascale-Joanne. Chef Décorateur pour le Cinéma. – Paris: Eyrolles, 1992. – 102 p.
197. Ramirez, Juan Antonio. Architecture for the Screen: A Critical Study of Set Design in Hollywood's Golden Age. – Jefferson, NC: McFarland & Company, 2004. – 240 p. Originally published in Spain as "La arquitectura en el cine: Hollywood, la Edad de Oro" (1986).
198. Tashiro, C.S. Pretty Pictures: Production Design and the History Film. – Austin: University of Texas Press, 1998. – 234 p.
199. Vaz, Mark Cotta, Barron, Crag. The Invisible Art: The Legends of Movie Matte Painting. – San Francisco: Chronicle Books LLC, 2002. – 290 p.
200. Whitlock, Cathy. Design on Film: A Century of Hollywood Art Direction. – New York: Harper Collins Publishers, 2010. – 400 p.